گیبرئیل گارسیا مارکیز
شمس الرحمٰن فاروقی
جارج لوکاش
فضیل جعفری
ظفر اقبال
منشا یاد
کے سچیدانندن

50/-

نقش اول

Esbaat Urdu Quarterly
Issue :1 Vol. :1
June 2008 - August 2008
Title Code : MAHURD02016
Proprietor, Printer, Publisher : Syed Amjad Hussain
Editor : Ash'ar Najmi (Mobile : 98924 18948)
B/202, Jalaram Darshan Apts., Pooja Nagar, Mira Road (East), Dist. Thane - 401 107 (India)
Post Box No.40, Shanti Nagar Post Office, Mira Road (East), Dist. Thane - 401 107 (India)

بیاد جمیلہ فاروقی

ادب کی مثبت اور آفاقی قدروں کا ترجمان

جون ۲۰۰۸-اگست ۲۰۰۸

مدیر
اشعر نجمی

معاون مدیر
عرشی

منتظم اعلیٰ
شہاب الہ آبادی

قانونی مشیر
ایڈوکیٹ ابوقیصر عثمانی

اثبات

جلد:۱ شمارہ:۱

جون ۲۰۰۸ – اگست ۲۰۰۸

یہ شمارہ: ۵۰ روپے

مجلس مشاورت

- کمال جائسی
- ڈاکٹر قاسم امام
- حاجی محمد الیاس
- سید نسیم احمد
- لکشمن دوبے
- ریاض احمد جاٹو
- مشتاق مومن
- محمد ارشد (کانپور)
- نسیم انصاری (بھوپال)
- حاجی محمد عبدالغفور قریشی
- حاجی امجد فتح محمد خاں
- ساگر ترپاٹھی
- فرحت قریشی
- شمیم احمد

صدر، مجلس مشاورت

ایڈوکیٹ یٰسین مومن

پروپرائٹر، پبلشر و پرنٹر
سید امجد حسین

کمپوزنگ اور ڈیزائننگ
انور مرزا

زرسالانہ (چار شماروں کے لیے)

عام ڈاک سے: ۲۰۰/روپے
رجسٹرڈ ڈاک سے: ۳۵۰/روپے
سرکاری اداروں سے: (بذریعہ رجسٹری) ۴۰۰/روپے
لائف ممبرشپ: ۱۰۰۰/روپے

بیرونی ممالک سے زرسالانہ

امریکہ و یورپی ممالک:
۳۰/امریکی ڈالر/۲۰/برطانوی پاؤنڈ
پاکستان، نیپال، بنگلہ دیش:
۷۰۰/روپے
خلیجی ممالک: ۱۰۰۰/روپے

ڈرافٹ یا چیک، پروپرائٹر، پبلشر اور پرنٹر سید امجد حسین یعنی "**SYED AMJAD HUSSAIN**" کے نام پر ہی جاری کیجیے۔
منی ٹرانسفر کے لیے اسی نام اور **CITI BANK** کے اس اکاؤنٹ نمبر کو یاد رکھیے: **5631116118**

ترسیل زر، کوریئر اور رجسٹرڈ ڈاک کے لیے

Esbaat (Urdu Quarterly),
B/202, Jalaram Darshan Apts;
Pooja Nagar, Mira Road (East),
Dist. Thane - 401107
e-mail: esbaat@gmail.com
Mob. 9892418948

سادہ ڈاک سے مراسلت کے لیے

Esbaat (Urdu Quarterly),
Post Box No.40, Shanti Nagar-
Post Office, Mira Road (East),
Dist. Thane - 401 107
e-mail: esbaat@gmail.com
Mob. 9892418948

مضمون نگاروں کی رایوں سے ادارے کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے۔
''اثبات'' سے متعلق کسی بھی طرح کی قانونی چارہ جوئی صرف ممبئی کی عدالت میں ممکن ہوگی۔

پروپرائٹر، پبلشر و پرنٹر سید امجد حسین نے فاطمہ آفسیٹ پریس، ساکی ناکہ، ممبئی میں چھپوا کر
بی۔۲۰۲، جلارام درشن اپارٹمنٹس، پوجا نگر، میرا روڈ (ایسٹ)، ضلع: تھانے ۴۰۱۱۰۷ سے شائع کیا۔

انتساب

ان لوگوں کے نام
جو ادب میں ادب کے ساتھ، ادب کے لیے
اور ادب کے ذریعے زندہ رہتے ہیں۔

فہرست

فہرست

بین السطور

ادب کے ساتھ
ادب کے لیے

ہمیں اس حقیقت کا سامنا کرنا چاہیے کہ اپنے آپ کو نوٹس میں لانے کے لیے اور اپنی تحریروں کو شائع کرانے کے لیے اس ملک (امریکہ) میں ادبی تنقیدی حلقوں میں اہم بننے کا ایک راستہ یہ ہے کہ ایسا نظر آیا جائے کہ ہم کچھ تحریکوں کے اواں گارد فورم میں پیش پیش ہیں۔ فی الوقت جو چیز ہر جگہ حاوی ہے، وہ ہے سیاست اور تاریخ، مارکسیت اور تانیثیت کے مقوی عنصر کے ساتھ۔ میں ان تمام انٹر پرائزیز کو شک کی نظر سے دیکھتا ہوں کیونکہ میں یہ مانتا ہوں کہ یہ ایک انٹر پرائز ہے اور اس میں ایک طرح کا بزنس چل رہا ہے۔

جے ہلس ملر (J. Hillis Miller)

جب ۱۹۸۰ء میں میری تخلیقات پر مبنی ٹیلی ویژن کے ایک مباحثے میں میری کتاب "The Joke" کے بارے میں کہا گیا کہ یہ اسٹالن ازم کے خلاف ایک زبردست چوٹ ہے تو میں نے فوراً بات کاٹتے ہوئے کہا 'مجھے اپنے اسٹالن ازم سے دور ہی رکھو۔ "The Joke" ایک عشقیہ کہانی ہے۔

میلان کندیرا (Milan Kundera)

مندرجہ بالا اقتباسات، انتساب کی عبارت اور ''اثبات'' کے نیچے تحریر ارتباطی فقرہ (Tag-line) ہمارے موقف کی وضاحت کے لیے کافی ہیں۔ لیکن اگر پھر بھی کوئی ''پراسراریت'' برقرار ہے تو اس کا سبب وہ فضا بندی ہے جس کے تحت گذشتہ کئی برسوں سے ادب کی مثبت اور آفاقی قدروں کا ذکر آتے ہی ادیب کی نیت اور اس کی شخصیت کو شک کی نظروں سے دیکھا جانے لگا ہے۔ ایک بار پھر تخیل، تخلیقی قوت، موضوعیت، انفرادیت، فن، شعریات اور جمالیات کا ذکر کرنا گویا صنم کدوں میں اذان دینے کے مترادف ہو چکا ہے۔ اب ''لاتشکیل'' کے مروجہ طریقۂ کار کے تحت ادبی متن کی تفہیم، اقتدار کی جنگ، جنس کے جبر، نسلی امتیاز اور طبقاتی کشمکش کے حوالے سے کی جانے لگی ہے، یعنی ادب کو بھی تاریخ کی طرح ذیلی متبادل (Subaltern) مطالعات کا متن قرار دیا جارہا ہے۔ تضاد بیانی کا یہ عالم ہے کہ دوسری طرف یہ بھی کہا جارہا

ہے کہ کسی ایک متن کو کسی دوسرے متن پر فوقیت حاصل نہیں ہے۔ یعنی کسی بھی متن کا ادبی مطالعہ بھی ہوسکتا ہے، ثقافتی مطالعہ بھی ہوسکتا ہے یا دونوں کے امتزاج سے مخلوط مطالعہ بھی کیا جاسکتا ہے۔ لہٰذا ترجیحی مطالعہ نظریاتی مطالعہ ہے۔ مثال کے طور پر ''لاتشکیل'' کسی متن کے مطالعے کے لیے محض ایک طریقۂ کار ہے لیکن ظاہر ہے کہ یہ واحد طریقۂ کار نہیں ہے۔ یہ الگ نظریہ تو ہوسکتا ہے لیکن واحد نظریہ قطعی نہیں ہے۔ تو پھر یہاں سوال کیا جاسکتا ہے کہ کسی ایک نظریے کو ہی تمام دوسرے نظریات پر ترجیح کیوں دی جائے؟ کیا یہ رویہ ادعائیت، آمریت، کلیت، تحولیت اور مانعیت کی تائید نہیں کرتا، جب کہ ان کی مخالفت پر ہی نئی تھیوری کا مکمل وجود قائم ہے؟

یہ صورت حال کوئی نئی نہیں ہے۔ یہی رویہ ترقی پسند نقادوں نے اپنایا تھا۔ اپنے سے الگ سوچنے والوں کو انحطاط پرست، رجعت پسند اور بورژوا کہہ کر مطعون کیا گیا اور جدیدیت کو اپنا نشانہ بنایا گیا تھا۔ اب یہی رویہ نام نہاد مابعد جدیدیت کے مبلغین جدیدیت کے خلاف اپنا رہے ہیں۔ طرز فکر بدل جاتا ہے، طرز عمل اور رویے وہی رہتے ہیں۔

جب کسی ادبی متن (''فن پارہ'' کہنے والوں کو اب رجعت پسند کہا جاتا ہے) کی تفہیم و تعبیر محض موضوع، نظریہ، ماحول اور تاریخی سیاق کے حوالے سے کی جاتی ہے تو اس بنیادی سوال کو قصداً نظرانداز کردیا جاتا ہے کہ کون سی چیز کسی متن کو ادبی متن بناتی ہے؟ ایک سوال اور بھی ہے، کہ کیا شعریات اور نظریات ہم معنی یا متبادل ہیں؟ اگر ادب میں شعریات کے مقابلے نظریات کو فوقیت حاصل ہے تو پھر مکالمہ ختم ہوجاتا ہے۔ لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو پھر تخلیقیت، فنی محاسن، اقدار کا ذکر ناگزیر ہوجاتا ہے۔ ان کی ازسرنو تشکیل بھی زیر بحث آئے گی اور فن اور نظریے کے رشتوں پر بھی بات ہوگی۔ سب سے بڑھ کر اس بات کا فیصلہ کرنا ہوگا کہ ہم کسی متن کو ادبی متن کیوں کہتے ہیں یا ایک ادبی متن کو دوسرے ادبی متن سے کن بنیادوں پر بہتر یا کم تر قرار دے سکتے ہیں؟

نئی تھیوری میں نظریہ کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ ظاہر ہے کہ نظریہ ایک منضبط، منظّم اور اجتماعی عمل پر مبنی مانعیت پسند نظام فکر ہوتا ہے۔ اس بنیاد پر ادب اور ادیب کے ادبی مقام کا تعین کس طرح ممکن ہے؟ نظریاتی کلام میں مخالف یا موافق فکر کی بنا پر ادیب کی خدمت یا ستائش کی جاتی تھی یا پھر اسے رد کیا جاتا تھا۔ مسئلہ یہ نہیں ہے کہ ادب میں نظریہ ہونا چاہیے یا نہیں۔ مسئلہ یہ بھی نہیں ہے کہ سیاست، دلتوں کا استحصال یا جنسی جبر، ادب کا موضوع کیوں نہیں بن سکتے، بلکہ اصل مسئلہ ادب کی کسی واحد مخصوص نظریے کے تحت تفہیم کرکے اسے اعلیٰ یا ادنیٰ قرار دینے کا ہے۔ نظریاتی تنقید کی سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ وہ سوال جاننے سے پہلے تمام صحیح جواب جاننے کا دعویٰ کرتی ہے۔ اگر نقاد نے یہ ارادہ کرلیا ہے کہ ادب میں وہ وہی حاصل کرے گا جو وہ تلاش کرنا چاہتا ہے تو پھر اسے کون روک سکتا ہے۔ نئی تھیوری یہی کرنے کی کوشش کررہی تھی۔ ہر ادبی متن کو ''ڈی کنسٹرکٹ'' کرکے اس کے اندر سے اپنا مطلوبہ مال نکالا جارہا تھا۔ ادیب کو ''مار'' کر اس کے متن میں نقاد خود ''زندہ'' ہوجاتا تھا۔ نام قاری کا ہوتا تھا لیکن تاج پوشی بہرحال نقاد کی ہوتی تھی۔

کسی فن پارے کی دنیا لامحدود ہوتی ہے۔ معنی کی کئی پراسرار اور طلسمی دنیائیں اس میں آباد ہوتی ہیں۔ تخیل کی ایسی گنجان آبادی ہوتی ہے کہ ہم تحیر اور تلاش کے عمل میں کھو جاتے ہیں۔ اس کے برعکس نظریاتی دنیا محدود ہوتی ہے۔ اسے تو بس اس معنی کی تلاش ہوتی ہے جو اس کے مخصوص نظریاتی موقف کو مزید تقویت عطا کر سکے۔ لیکن ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ پڑھنا تنقیدی عمل نہیں ہے بلکہ تخلیقی اور تخیلی عمل بھی ہے۔ قرأت کے عمل میں ایک ایسا مقام بھی آتا ہے جب تھیوری ہمارا ساتھ چھوڑ دیتی ہے۔ ہمیں اپنے احساسات کے اظہار کے لیے ایسے الفاظ استعمال کرنے پڑتے ہیں جن کو معروضی طور پر بیان کرنا اور تھیوری کے حصار میں مقید کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ دل کی گہرائیوں میں اتر جانا، مسحور ہو جانا وغیرہ جیسے الفاظ میں اپنے تاثرات بیان کرنا دراصل اسی کیفیت کی غمازی کرتے ہیں۔ فرینک لینٹریکیا (Frank Lentricchia) جسے ادبی تھیوری کے Dirty Harry کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے، اس نے بھی تسلیم کیا کہ ادب بحیثیت ادب نشاط پرور اور اہمیت کا حامل ہے، نہ کہ کسی دوسرے مقصد کے حصول کے لیے۔

ہم جیسے ''رجعت پسندوں'' کے لیے مقام مسرت یہ ہے کہ ایک بار پھر اس فضائی آلودگی میں مختلف النوع متبادل مکالمات پر بحثیں شروع ہو چکی ہیں۔ نئی صدی کا آغاز ''ادب کی بحالی'' سے ہو چکا ہے۔ شمالی امریکہ میں ایک نئی تنظیم کی تشکیل عمل میں لائی گئی ہے جسے Association of Literary Scholars and Critics کا نام دیا گیا ہے اور جو ادب کو سیاسی رنگ دینے اور ادبی تخلیقات کو دوسرے علوم و نظریاتی مفادات کا غلام بنانے کے خلاف نئی تھیوری کے مفروضات کو چیلنج کرتی ہے۔ یوں بھی ۱۹۸۰ کے بعد ہی فرانس میں ژاک دریدا کی فکری لہر کا زور ختم ہو چکا تھا۔ لبرل انسان پرستی پر پھر سے یقین مستحکم ہونے لگا ہے۔ اگر ہم Managerial Discourse سے باہر نکل کر دیکھیں تو ہمیں کتنی ہی آوازیں سنائی دیں گی جو نئی تھیوریوں کی نظریاتی آمریت کے خلاف ادب کی جمہوریت کی بحالی کے لیے بلند کی جا رہی ہیں۔ طوالت کے خوف سے یہاں ہم صرف ایک مثال پر اکتفا کریں گے۔ ہمارے عہد میں مابعد جدیدیت کے تخلیق کاروں میں امبرتو ایکو (Umberto Eco) کا نام سرفہرست ہے۔ انھوں نے اپنی تنقیدی کتابوں میں عام طور پر لاتشکیل اور دوسرے تنقیدی نظریات کی اشاعت میں فعال اور مفکرانہ کردار ادا کیا ہے۔ ان کے ناول The Name of the Rose کو مابعد جدیدیت کے اولین ناولوں میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ لیکن مذکورہ ناول کے دیباچے میں انھوں نے اسے کسی نظریاتی وابستگی کے تحت یا کسی عقیدے کی تلقین کے لکھے جانے کے مقصد سے انکار کیا ہے اور اسے ''خالص ادبی تخلیق'' قرار دیا ہے۔ لہٰذا یہ بات بلاخوف تردید کہی جا سکتی ہے کہ ادب کی بحالی کے اس نئے دور میں تخلیقی ادب اور تخلیق کاروں پر زیادہ توجہ مرکوز کرنے کی اہمیت کو متفقہ طور پر تسلیم کر لیا گیا ہے۔

ادب کی بحالی کے اس نئے دور کا ''اثبات'' خیر مقدم کرتا ہے۔ یہی اس کا موقف بھی ہے اور اس کے اجرا کا جواز بھی۔ لیکن یہاں ایک غلط فہمی کا ازالہ بھی ضروری ہے کہ کسی مخصوص نظریے کے ملبے پر ہم ''اثبات'' کی بنیاد رکھنے کے حق میں نہیں ہیں اور نہ ہی ادب کو فن کے حریف خیموں میں تقسیم کرنے میں ہماری

کوئی دلچسپی ہے۔ ادب اور معاشرے میں ہر طرز فکر، فنی رویے اور نظریے کو ''کلام'' میں شامل ہونے کی آزادی حاصل ہونی چاہیے۔ پھر خواہ وہ مارکسیت ہو یا ثقافتی مادیت، جدیدیت ہو یا مابعد جدیدیت، تانیثیت ہو یا نئی تاریخیت، ادب برائے ادب ہو یا ادب برائے انقلاب۔ ہمارے خیال میں کسی قسم کی تقسیم انجام کار نراجیت یا آمریت کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہے (زیر نظر شمارے میں عمران شاہد بھنڈر اور ناصر عباس نیر کے مضامین کی اشاعت ہمارے موقف کی تائید کے لیے کافی ہے)۔ لیکن اس سے یہ بھی مراد نہیں لیا جانا چاہیے کہ ''اثبات'' چوں چوں کا مربہ ہوگا۔ ہر رسالے کا ایک مزاج ہوتا ہے یا ہونا چاہیے، ورنہ ''بے چہرگی'' کا مسئلہ اٹھ کھڑا ہوگا۔ بس فرق اتنا ہوگا کہ اپنے موقف اور جواز کے باوجود ''اثبات'' ادب کی داخلی جمہوریت کی پاس داری کرنے کی کوشش کرے گا تاکہ روشن خیالی کی وہ گراں قدر روایتیں مسخ نہ ہوں، جیسا کہ کئی معاصر رسالے یہ کام منصوبہ بند طریقے سے انجام دے رہے ہیں۔

ہم یہاں اس تعلق سے کوئی دعویٰ پیش نہیں کرنا چاہتے، یہاں تک کہ مکمل غیر جانب داری کا بھی دعویٰ پیش کرنا غیر ضروری سمجھتے ہیں۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ اس طرح کے دعووں کی قلعی ہم نے کئی بار کھلتی دیکھی ہے اور دوسری وجہ یہ ہے کہ ''مکمل غیر جانب داری'' نام کی کوئی شے ہی نہیں ہوتی۔ ہم سب کی اپنی اپنی پسند و ناپسند اور ترجیحات ہوتی ہیں جنھیں نظر انداز کرنا تقریباً ناممکن ہے (اس پر ہم پھر کبھی تفصیل سے گفتگو کریں گے)۔ ظاہر ہے کہ ہم بھی اس سے مبرا نہیں ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ہم میں اس کے اظہار کی جرأت موجود ہے جب کہ کئی مدیران کرام کا شمار ان کے ادبی آقاؤں کے خوان کرم کے زلہ رباؤں سے زیادہ نہیں ہے، لیکن انھیں بھی ''مکمل غیر جانب داری'' کا دعویٰ ہے بلکہ دوسروں کے مقابلے کچھ زیادہ ہی ہے۔ ادبی منافقت کی اس اسفل ترین کرتوت سے قطع نظر ہمیں یہ کہنے میں کوئی پس و پیش نہیں ہے کہ ''اثبات'' کو شمس الرحمٰن فاروقی کی ''غیر مشروط'' اخلاقی معاونت حاصل ہے اور اسے ہم اپنے لیے لائق صد افتخار سمجھتے ہیں۔

ممکن ہے کہ ''بیاد جمیلہ فاروقی'' سے کچھ قارئین میں یہ تاثر پیدا ہو کہ ایسا فاروقی صاحب کے ایما پر کیا گیا ہوگا یا پھر ان سے قرب کے مواقع تلاش کیے گئے ہوں گے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ مرحومہ کو میں نے دیکھا تک نہیں تھا، اس لیے میں اس مسکراہٹ سے بھی محروم رہا جو کوئی ''بزرگ اپنے خرد کو دیکھ کر مسکراتا ہے''۔ دوسری بات یہ کہ فاروقی صاحب نے اس کی اجازت میرے بہت اصرار کے بعد دی تھی۔ تیسری بات یہ کہ جن دنوں ''شب خون'' اور فاروقی کے اردگرد مصلحت پسندوں اور مفاد پرستوں کی بھیڑ جمع تھی، وہ زمانہ ان سے قریب ہونے کے لیے نسبتاً زیادہ بہتر دن تھے، جو ''منافع بخش'' ثابت ہو سکتے تھے۔ اس ضمن میں چوتھی اور آخری بات یہ کہ جو لوگ زبان و ادب کو ادیب کی اجارہ داری نہیں سمجھتے بلکہ اس میں قارئین اور طالب علموں کا اشتراک بھی لازمی تصور کرتے ہیں، انھیں تو کم سے کم یہ سوال اٹھانا ہی نہیں چاہیے۔ کیوں کہ ایک جانب تو آپ قلم کار اور قاری کے درمیان پُل بنانے کی بات کرتے ہیں لیکن دوسری جانب آپ خود اسی خلیج کو مزید وسیع کرنے میں کوئی قباحت بھی محسوس نہیں کرتے۔ ایک طرف تو آپ ''قاری اساس ادب'' کی وکالت میں اتنے جذباتی ہو جاتے ہیں کہ قارئین آپ کو اپنا مسیحا سمجھنے لگتے ہیں لیکن موقع ملتے ہی ان کے

ایثاروقربانی کونظرانداز کرکے آپ اپنی مسیحائی کا بھرم توڑنے میں بھی کوئی تکلف نہیں کرتے، یہ انصاف نہیں ہے۔شاید آپ اس حقیقت سے انکارنہ کریں گے کہ آج اس ملک میں اردو کی جوتھوڑی بہت چہل پہل نظر آرہی ہے، وہ ان ہی محبان اردو کے دم سے ہے۔ یہ جواردو اخبارات ورسائل (خواہ کتنی ہی قلیل تعداد میں)، فروخت ہورہے ہیں، انھیں کتنے ادیب وشاعر خرید کر پڑھتے ہیں؟ یہاں توزیادہ تر ادیب وشاعر کو''اعزازی شمارے'' کا انتظار رہتا ہے۔ وہ خرید کر پڑھنے میں اپنی ہتک محسوس کرتے ہیں۔ پھر بھی اگرکوئی شاعر یا ادیب مدیر رسالہ کوزر سالانہ ارسال کرتا بھی ہے تو اس کے ساتھ اپنی''توقعات'' بھی نتھی کردیتا ہے۔سال میں اس کی کتنی غزلیں یا کتنے مکتوبات مذکورہ رسالے میں شائع ہوتے ہیں، وہ ان کا حساب کتاب بھی رکھتا ہے، جب کہ اس کے برخلاف زبان وادب کا بے لوث قاری ان چیزوں سے بے نیاز ہوتا ہے۔ وہ دانشوری کے پندار کی تسکین کی خاطر زبان وادب سے وابستہ نہیں ہوتا بلکہ اس کے پس پشت فکر ونظر کی کشادگی اور زندگی کے غم ونشاط کے عرفان کے حصول کا جذبہ کارفرما ہوتا ہے جو وہ اپنی زبان کی معرفت حاصل کرنا چاہتا ہے۔معاملہ اگر شمس الرحمٰن فاروقی کی صرف اہلیہ کا بھی ہوتا تو بھی یہ کوئی کم بڑی بات نہ ہوتی، کیوں کہ مشاہیر نے کئی بار اس کا اعتراف کیا ہے کہ اردو کو اتنا عظیم صاحب نظر نقاد دینے کا سہرا جمیلہ فاروقی کے سر ہی بندھتا ہے، ورنہ خانہ داری کے جال میں پھنسے کئی نابغوں کا حشر بھی ہم نے دیکھا ہے۔لیکن مرحومہ کی شناخت یہیں ختم نہیں ہوجاتی۔ تعلیمی میدان میں ان کی بے مثال خدمات کو کیسے نظر انداز کیا جاسکتا ہے؟ پھر''شب خون'' جیسے عدیم المثال رسالے کی طویل مدتی اشاعت کے لیے جس طرح انھوں نے اپنا پیسہ بے دریغ خرچ کیا، اس سے کون باخبر نہیں۔مختصر یہ کہ اردو کے اس بے لوث قاری کی یاد میں اس رسالے کا اجرا دراصل''قاری اساس ادب'' اور ''قلم کار اور قاری کے درمیان پُل'' کا ہی اثبات ہے جس کی اہمیت وضرورت سے وہی لوگ انکار کریں گے جن کے قول وفعل کے درمیان تضاد پایا جاتا ہو۔ زیر نظر شمارے میں شمس الرحمٰن فاروقی کی ۱۲ غیر مطبوعہ غزلیں شامل کی جارہی ہیں جو انھوں نے اپنی اہلیہ جمیلہ فاروقی کے انتقال کے بعد کہی ہیں۔ یہ غزلیں صرف فاروقی کے جذبات کی ترجمانی ہی نہیں کررہی ہیں بلکہ ایک عہد ساز نقاد کو شخصی طور پر قریب سے دیکھنے کا موقع بھی فراہم کرتی ہیں۔''اثبات'' انھی غزلوں کے توسط سے مرحومہ کو خراج عقیدت پیش کرتا ہے۔

ہمیں اس بات کا احساس ہے کہ''اثبات'' کے اس افتتاحی شمارے میں بیشتر چیزیں مطبوعہ ہیں لیکن اس سلسلے میں بھی ہمارا موقف ذرا علیحدہ ہے۔ہم''اشاعت برائے اشاعت'' پر یقین نہیں رکھتے۔ پھر ویسے بھی اعلیٰ درجے کی تحریروں کو وقت کبھی گرد آلود نہیں کرسکتا۔ یہ ان قابل قدر تحریروں کے ساتھ ایک طرح کا ظلم ہی ہوگا جنھیں ہم نے ایک بار پڑھا اور''مطبوعہ'' کا لیبل ان پر چسپاں کرکے انھیں''ادبی میوزیم'' کے حوالے کردیا۔ یوں بھی دیکھا جائے تو کوئی ضروری نہیں ہے کہ ہر قاری نے ہر اہم چیز پڑھ رکھی ہو۔لہٰذا ہم نے طے کیا ہے کہ نئی لیکن خراب چیزوں پر، پرانی لیکن اچھی چیزیں چھاپنے کو ترجیح دی جائے گی۔

آپ کی بے لاگ رائے کا ہمیں انتظار رہے گا۔

اشعر نجمی

ایک شخص کے تصور سے

بے تو امشب ہر سر مویم جدا فریاد داشت
ہر رگم در آستیں صد نشتر فولاد داشت

(میرزا صائب)

جہاں ہو تم ہے ادھر کوئی راستہ کہ نہیں
سنے گا کوئی وہاں عرض مدعا کہ نہیں

تمھارا گھر گل و گلزار بھر گیا لیکن
تمھارے قدموں کا گلشن اجڑ گیا کہ نہیں

وہ جوش گریہ و ماتم یہاں وہ سینہ زنی
سنے سبھی نے مگر تم نے بھی سنا کہ نہیں

وہ تم جو کہتی تھیں مجھ سے کہ بھولنا نہ ہمیں
بتاؤ تم نے ہمیں اب بھلا دیا کہ نہیں

تمھارے دم سے زمیں آسماں کی رونق تھی
جو تم چلی گئیں اب جانے دن ہوا کہ نہیں

یہ گرمی درو بازار یہ گھروندے یہ کھیل
یہ پہلے ہیچ تھا اب بھی ہے ہیچ سا کہ نہیں

شکن سی یہ رخ قبلہ نما پہ کہتی ہے
کہ بے وفائی کا بدلہ تجھے ملا کہ نہیں

وہ جوے عشق کا جوش اشک کا وہ سیل رواں
چراغ میرا بھی تم نے بجھا دیا کہ نہیں

یہ شر و شور کی بستی یہ مجہلہ کہ جہاں
نہیں ہے ہاں پہ وہ ہاں بھی ہے کام کا کہ نہیں

مرضی ہے کسی کی بس یہ کہ میں چپ چاپ رہوں بے کار رہوں
اور زیر زمیں گر جا نہ سکوں اک گوشے میں من مار رہوں

تم جان کی اتنی نازک تھیں کچھ دن بھی روگ کا دکھ نہ سہا
یہ مناسب ہے کہ جو میں زندہ ہوں مردہ سا بیمار رہوں

تم تھیں تو دل کے ہر کونے میں عشق کی آبادانی تھی
وہ ساری بستیاں سونی ہیں تا زیست میں بے گھر بار رہوں

طوبیٰ کی وہ شاخ کہ جس کے سائے کی اک دنیا طالب تھی
وہ ہاتھ سے چھوٹ گئی تو کیا دریوزہ گر اغیار رہوں

تم قبر میں جا کر سوئیں تو بس تھی تو تمنا اتنی تھی
اے کاش جنازہ اٹھے نہ تمھارا میں محو دیدار رہوں

نہریں ہیں رواں ان کے نیچے تم جن باغوں میں گھومتی ہو
اے کاش ایسی بھی سبیل ہو میں وہاں ہر دم پہرے دار رہوں

مری عقل و دل کی مالک تھیں تمھیں سایہ بھی دیوار بھی تم
اب تم نہیں کس پر تکیہ کروں کس کا میں منت دار رہوں

اک رات تمھیں جو خواب میں دیکھوں پھر یوم دیں تک سوؤں
اور دل ہی دل میں اپنے خواب کی لذت سے بیدار رہوں

کوئی مجھ کو بتا دے اتنا تم کچھ کہہ نہ سکیں پر سن تو سکیں
یا میں ہی زباں کو کاٹ کے اپنی خاموشی سرشار رہوں

چپ رہ کر دل میں باتیں تجھ سے پیارے لیل و نہار کروں
اسی سانس اسی دل میں ترا قاتل ہونے کا اقرار کروں

آزردگی اچھی ہے آپس میں اگر تھوڑی ہو شاذ بھی ہو
تم روٹھ کے اٹھ ہی گئیں میں کس طرح اب تقصیر اقرار کروں

وہ بھی دن تھے میں روٹھتا تھا خود ہی پھر تم کو مناتا تھا
اب میں نہیں روٹھا تم نہیں روٹھیں پھر کیا دکھ اظہار کروں

مری کیا وہ خطا تھی کہ جس پہ خفا ہوئیں تم اتنی گھر چھوڑ دیا
مجھے خواب میں آ کے بتا تو دو میں توبہ استغفار کروں

مجھے یاد ہے دنیا اک گلشن تھی ہم بھی سیریں کرتے تھے
ان سیروں کی پاداش یہ ہے میں موت سے عشق اقرار کروں

ربیٰ میں تو اک نا خواندہ نالائق تیرا بچہ ہوں
کیوں خشک کیا مرا چشمۂ علم اس کا شکوہ اے یار کروں

وہ گلابی ٹوٹ کے کرچی ہوئی اب مے ہے کہاں وہ ساقی کہاں
تو پھر اب کیا میں یاد کے ٹوٹے سبو سے دل افگار کروں

کہتے ہیں دق باب یاراں سے ہر در کھل جاتا ہے
تو صبح و مسا میں دق باب گور بھی سو سو بار کروں

اے کاش مسیحاؤں کے بجائے خدا پہ یقیں مجھ کو ہوتا
کیوں کر وہ تجلی پھر مانگوں کیسے اس سے تکرار کروں

اب برق مرگ گرے مجھ پر میں سر کو جھکائے بیٹھا ہوں
اپنے کاندھوں پر رکھ کے ابھی میں تم کو سلا کر آیا ہوں

تھا وقت مرا ازلی دشمن اب کون و مکاں بھی باغی ہیں
کس کس پر وار کروں اب میں تو تمھارے بغیر نہتا ہوں

مرے اچھے دن سب بیت گئے ہیں جوانی بہار شام بھی اب
میں زہر بجھی کیلوں کی سیج پہ لیٹا اپنا بڑھاپا ہوں

تنہائی کی راتوں کا خوف یہ پھیلتے منھ کھولے ہوئے دن
یہ سانپ کے سحر سی خاموشی یہ آج میں تم سے کہتا ہوں

گھر دروازے بچے سڑکیں چڑیاں قلم اور کتاب الم
ساری دنیا ہے میرے چار طرف پھر کیوں میں تنہا ہوں

تن نازک میں تھی ذرا سی جان مگر تم شمع روشن تھیں
اب میں اس خانۂ نیرنگی میں گھٹتا بڑھتا اندھیرا ہوں

سنسان اک ہو کا دریا کٹتے کگارے چڑھتی موجیں
کیا یہ منظر مجھ سے ہے کود پڑوں یا محو تماشا ہوں

سب موت وحیات کے مرحلے ہم نے ساتھ ہی طے کئے لیکن اب
وہ آخری در تم پر ہی کھلا میں سردی شب میں ٹھٹھرتا ہوں

یہ لوح مزار تو میری ہے پھر اس پہ تمھارا نام ہے کیوں
یہ مزار ہی کیوں مجھے لگتا ہے ہر قبر میں میں ہی لیٹا ہوں

سینہ و چہرہ خراشوں خود ہی پر بیداد کروں روؤں
یاد کئے سے کچھ نہیں ہوتا لیکن یاد کروں روؤں

تم جب تھیں تو کتنی باتیں ناشادی کی ہوتی تھیں
اب جب تم چپ ہو تو میں خود کو ناشاد کروں روؤں

نقش بناؤں دل پہ تمھاری صورت کے نت رنگ ہزار
نقش وہ سب پھر اشک مسلسل سے برباد کروں روؤں

تم تھیں بیماری کا بستر صبر و شکر کی سانسیں تھیں
پچھتاوے کے اندھیرے میں کس سے فریاد کروں روؤں

جو کچھ میں نے تم پہ کیا وہ حد رنج سے افزوں ہے
جو کچھ میں نے کبھی نہ کیا وہ سب ایجاد کروں روؤں

کوئی چراغ نہیں روشن کونپل کوئی پھوٹنے والی نہیں
اپنے سینۂ ہستی کو حسرت آباد کروں روؤں

اک جھکڑ ہے جس میں اوراق زیست اڑتے پھرتے ہیں
کیا اس باد خزاں ہی کو میں باد مراد کروں روؤں

جب ترا ہاتھ چھٹا تھا اک تاریکی ہوش و حواس میں تھی
اب جان و دل اس تاریکی میں آزاد کروں روؤں

موسم سبز تو بیت گیا ہر جانب وقت ریزاں ہے
دل کے خزانی سب طائر نذر صیاد کروں روؤں

ژولیدہ مو تمھارے میں کاکل نہ کر سکا
بکھرے نفس کو نغمۂ بلبل نہ کر سکا

یکتا تھیں خوش لباس تھیں تم شہر میں مگر
میں وقت آخریں میں تجمل نہ کر سکا

موجودگی تھی موت کی اس درجہ زور مند
میں ایک لمحے کو بھی تجاہل نہ کر سکا

تم کو اٹھانے والوں کا اکرام بھی کیا
میں چاہتے ہوئے بھی تغافل نہ کر سکا

جو جا چکا ہو روکتے ہیں اس کو کس طرح
وہ سیل خلق تھا میں تامل نہ کر سکا

دل چاہتا بہت تھا کہ خود ساتھ سو رہوں
دامان گور دو کا تحمل نہ کر سکا

حرف و نفس تمھارا سمجھتا تھا سایہ میں
سایہ مگر وہ مجھ پہ تظلل نہ کر سکا

افعی موت کا تھا تہ زندگی مکاں
خالی میں زہر سے یہ خم مل نہ کر سکا

جو بھیجتا یہ نامۂ غم کس کو بھیجتا
میں حرف درد اپنا ترسل نہ کر سکا

میں ہوں اور اکیلا گھر اور گھیرے موت کے سائے ہیں
میری ساری کتابیں کاغذ نثریں شعر پرائے ہیں

کتنا تم کو روکنا چاہا پھر بھی رک نہ سکیں تم ہائے
یک دو نفس کی خاطر ہم نے کیا کیا فیل مچائے ہیں

عرش کا تم پر دین نہ تھا کچھ پھر کیوں ایسا لگتا تھا
عرش بریں سے فرش زمیں تک موت نے جال بچھائے ہیں

کبھی کبھی ہم تم جھگڑے پھر میل کیا اور خوب ہنسے
یوں چپ کی نہیں ہوتی اٹھو بھی ہم لڑنے آئے ہیں

یاد کا بوجھ بہت ہے سر پھوڑیں تو گرے یہ بالآخر
دشت ناپرساں میں رہنے اس امید پہ آئے ہیں

رشتۂ زیست کا کٹنا مشکل ہے تو مگر ہم اب کی بار
دلریشی اور پچھتاوے کے تیغ و تبر بھی لائے ہیں

تم جو گئیں تو ساتھ میں گھر کے دیوار و در لیتی گئیں
کاش وہ مجھ کو آلے جس نے جسموں کے گھر ڈھائے ہیں

ساتھ کبھی نہ چھوڑنے کے وہ وعدے دعوے کہاں گئے اب
تم کو اکیلا بھیج کے ہم تم سے کیا کیا شرمائے ہیں

رات زمستاں کی لہراتی ہے اور دل پر آگ سی ہے
اپنے اندھیرے کمرے میں ہم ہجر چراغ جلائے ہیں

کیا شب میں نور مہر کو ضم دیکھتا ہوں میں
صد شکر کہ موت و زیست بہم دیکھتا ہوں میں

تم سے مکالمت میں بڑھے گا ہی جوش اشک
ہوگا کبھی نہ سیل یہ کم دیکھتا ہوں میں

اک کاروان غم مرے گھر سے چلا تھا کل
اک تازہ پیک رنج و الم دیکھتا ہوں میں

ہوتے ہیں لوگ یوں بھی جدا جانتا نہ تھا
اب ہر جبیں پہ ہجر رقم دیکھتا ہوں میں

سائے میں جس کے چین سے سوتا رہا تھا میں
اس شاخ دلنواز کو خم دیکھتا ہوں میں

مصئون سیل درد سے کچھ بھی نہیں رہا
اب دل کو چار سمت سے نم دیکھتا ہوں میں

تم ہم کلام تھیں تو یہ طائر تھے وجد میں
آج ان کے گھر میں چپ کا قدم دیکھتا ہوں میں

آنکھیں وہ مست خواب مئے عشق اب کہاں
خالی ہیں میرے ساغر جم دیکھتا ہوں میں

آنکھوں میں ٹوٹ ٹوٹ کے آتے ہیں لخت دل
ہستی کو داغ داغِ عدم دیکھتا ہوں میں

چھپ ہی گیا پھر وہ مکھڑا جو سب میں روشن حور سا تھا
جس کے گرد نگاہوں کا جھرمٹ تاروں کے نور سا تھا

تم جو آخری لمحوں میں چپ ہوگئیں سب نے پکارا بھی
تھا وہ شاید آخری چپ کا اشارہ تم کو شعور سا تھا

نیکی تمھارے دل کی چار طرف ہالہ سا بنائے تھی
کچھ تو ہے جو لاشہ تمھارا روشن نخل طور سا تھا

ہم تم ایک ہیں ٹوٹیں گے بھی تو پہلے میں جاؤں گا
کیسا دیکھو ٹوٹ کے بکھرا مجھ کو خود پہ غرور سا تھا

عمر کے ڈھلنے پر بھی دست و پا میں کیسی نرمی تھی
شب کی سحر کو بوسہ دیا تو سرد بدن کافور سا تھا

جس دن تم اٹھیں اور جس شب میں نے تم پر گریہ کیا
رات فلک سے اترتی بلاؤں کی تھی دن عاشور سا تھا

میرے گھر سے تمھاری سواری جس دم آخری بار گئی
اس کو میں کتنا روتا زخموں سے سراسر چور سا تھا

کیسا کیسا کہرام اٹھا جب تم ہم سے جدا ہوئیں کل
سب ہی اٹھنے کو تیار تھے گھر میں چھلکتا صور سا تھا

چپ رہو چپ رہو میں نے سب کو یہ تلقین کی لیکن آہ
میرے دل میں اٹھتا ابلتا امنڈتا شور نشور سا تھا

یہ رونا تو تھمتا نہیں دس دن ہی محرم رہتا ہے
یہ کس کا گھر ہے کس کے لئے اتنا ماتم رہتا ہے

بارش ہو تو تھم نہ سکے اور دھوپ پڑے تو دھوپ رہے
قریۂ مجبوری پہ بھلا یہ کیسا موسم رہتا ہے

زندگی تھوڑی لگتی ہے چاہے جتنی بھی طویل سہی
کچھ کہہ کر کچھ سن کر جائیں تو شکوہ کم رہتا ہے

مجھ سے کچھ کہتی سی لگتی ہے تصویر تمھاری وہ
شاید تم مجھ پر ہنستی ہو اشارہ مبہم رہتا ہے

ظاہر بینوں کے لئے اشک و لفظ کا کوئی نشان نہیں
تم تو دیکھتی ہو گی دل میں گریہ پیہم رہتا ہے

اس کی وفا کو سوچوں اپنی مہر و محبت یاد کروں
اپنی کمی پر شرم آتی ہے غم دل پر جم رہتا ہے

جس کو اپنے گھر جانا تھا بصد تزک و ہ سوار ہوا
خالی کمروں میں اب ہو کا عالم عالم رہتا ہے

سینکڑوں من مٹی کے نیچے اوروں کی آنکھ سے اوجھل ہو
میرے لئے تو میری آنکھ کے آگے مجسم رہتا ہے

وقت حکیم شفیق ہے لوگ خیال یہی کرتے ہیں مگر
وقت کوئی بھی مرہم رکھے درد تو ہر دم رہتا ہے

آج ہمارے گھر آیا وہ آج ہی اس کی رخصت تھی
دوش عزیزاں پر نہ تھی میت سر پہ ہمارے قیامت تھی

اوروں کی خاطر تم مہمان گئیں زخمی ہو کر لوٹیں
کیا وہ ساعت تھی ہم پر اک قہر بلایا آفت تھی

دوسروں کے دکھ دور کئے تم نے پھر خود معذور ہوئیں
کچھ نہ کہا معذوری سہہ لی یہ بھی تمھاری ہمت تھی

ہائے سموم موت نے کیسا ایک ہی دن میں اجاڑ دیا
کیسا اچھا چہرہ تھا وہ کیسی پیاری قامت تھی

سب کی آنکھیں نم تھیں جم غفیر تھا ماتم داروں کا
تم کو ذرا سا روک ہی لیتا کس میں اتنی طاقت تھی

میں صحرا بے خوابی کا تم خاک کی سیج پہ سوتی ہو
تم سے پہلے خاک میں ملتا ایسی نہ میری قسمت تھی

میل ملاپ تو بات بڑی ہے خواب میں آنا چھوڑ دیا
اگلے جانے والوں کی تو ایسی نہ رسم و عادت تھی

کتنی زندگیاں تم سے وابستہ تھیں لیکن افسوس
ان سب زندگیوں کے اندر موت بھی ایک حقیقت تھی

گھر باہر کا کاموں کا بوجھ اک دم پھینک کے اٹھیں تم
جینے سے بھی زیادہ تم کو موت کی گویا چاہت تھی

س کو وداع کر کے میں بے قرار رویا
مانند ابر تیرہ زار و قطار رویا

طاقت کسی میں غم کے سہنے کی اب نہیں تھی
اک دل فگار اٹھا اک دل فگار رویا

یادوں کے گھر سے گذرا سب دل شکستہ پائے
انجام زندگی پر بے اختیار رویا

ہم خواب تیرا اے جاں تا عمر میں رہا تھا
آرام و خواب تجھ پر کر کے نثار رویا

دامان دل پہ ہر جا سرخی ہی کے نشاں تھے
مانند زخم تازہ میں بار بار رویا

اک گھر تمام گلشن پھر خاک کا بچھونا
میں گور سے لپٹ کر دیوانہ وار رویا

اک دولت محبت ساتھ اس کے گڑ گئی ہے
جس نے بھی جا کے دیکھا تیرا مزار رویا

اس پھول سے شگفتہ چہرے پہ مردنی تھی
آنکھوں پہ ہاتھ رکھ کر میں زار زار رویا

تجھ سے بچھڑ کے میں بھی اب خاک ہوگیا ہوں
تربت پہ تیری آ کر میرا غبار رویا

ٹیگور کا ایک غیر اہم ناول

جارج لوکاش

ترجمہ: حبیب اللہ / محمد کاشف گرجاکھی

جارج لوکاش (George Lukac's)
جدید مارکسی فکر کے حوالے سے اہم نام ہے جس نے مارکس پر ہیگل کے اثرات کو تفصیل سے بیان کیا ہے۔اس نے ہیگل کے فلسفے میں جدلیاتی عنصر اور عینیتی اثرات کو علیحدہ کر کے دکھایا۔اس نے یہ ثابت کیا کہ ہیگل کو جانے اور سمجھے بغیر مارکس کو سمجھنا ناممکن ہے۔لوکاش نے یک رخے میکانیکی اور ڈارونزم رویوں کی مخالفت کی اور مارکسی فلسفے کے جدلیاتی خدوخال بیان کیے۔لوکاش کا ایک اور بڑا کارنامہ 'غیر عقلی' فلسفے کا مدلل جواب ہے۔لوکاش کی تمام تحریریں گہرا فلسفیانہ رنگ لیے ہوئے ہیں۔مختصراً وہ ہیگل۔مارکس کی کڑی کا دانش ور ہے۔مارکسی ادب، تنقید اور جمالیات کی روایت میں اس کا بہت بڑا مقام ہے۔یہی نہیں بلکہ اس نے ادب میں رومانوی اور غیر عقلی رجحانات کا منہ توڑ جواب بھی دیا ہے۔
زیر نظر مضمون جارج لوکاش کے مضامین کے مجموعے Reviews and Articles سے لیا گیا ہے جسے Merlin Press, London نے ۱۹۸۳ میں شائع کیا۔
مترجمین

جرمنی کے 'اعلیٰ' روشن خیال طبقے میں ٹیگور کی بلند بانگ تشہیر ان ثقافتی اتہامات (Scandals) میں سے ایک ہے جو ہمیشہ پہلے کی نسبت زیادہ شدومد سے بار بار دہرائے جاتے ہیں۔یہ تشہیر اس سماجی عدم

> "بڑا نقاد وہ نہیں ہوتا جس کی رائے ہمیشہ صحیح مانی جائے۔ بڑا نقاد وہ ہوتا ہے جس کی رائے سے دوسروں کو کسی موضوع پر بہتر اور جامع رائے قائم کرنے کی توفیق ہو، (اور) اس جامع رائے کا سراغ اس نقاد کی رائے سے ملا ہو۔"
>
> آل احمد سرور

توازن کی طرف ایک اشارہ ہے جو اس طبقے کو درپیش ہے۔ کیوں کہ یہ اس کہنہ صلاحیت کی قطعی موت کی نشان دہی کرتی ہے جو طبع زاد اور بناوٹی تحریر میں امتیاز سکھاتی ہے۔ ٹیگور تخیلی تخلیق کار اور مفکر کی حیثیت سے ایک قطعی غیر اہم شخصیت ہے۔ اس میں تخلیقی صلاحیت نام کو نہیں۔ اس کے کردار پٹے پٹائے (Stereotype) اور اس کی کہانیاں گھسی پٹی اور غیر دلچسپ ہیں۔ اس کا ادراک نحیف و ناتواں اور ناقابل برداشت ہے۔ وہ اپنی سست رو تحریروں میں خود اپنی اکتاہٹ سے بچنے کے لیے اپنشیدوں اور بھگوت گیتا کی ردی میں پناہ ڈھونڈتا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ دور حاضر کے جرمن قاری کی سوجھ بوجھ اس قدر کند ہو چکی ہے کہ وہ متن اور حوالے میں فرق نہیں کر پاتا۔ نتیجتاً ہندوستانی فلسفے کی یہ ناکافی باقیات اس بے وقعت مواد کو نیست و نابود کر دیتی ہیں جو خود انہیں تشکیل دیتا ہے۔ اس کے برخلاف یہ مخفی انداز میں اسے تعمق اور فراست کی تھپکی دیتی ہیں۔ یہ حیران کن بات نہیں کہ جرمنی کے تعلیم یافتہ عوام عقلی نکتہ سنجیوں کی طرف بہت راغب ہیں لیکن جب وہ سپینگر اور کلاسیکی فلسفے اور اسی طرح ایریس (Eoress) اور ہاف مین (Hoffman) یا پو (Poe) کے مابین تفریق کو سمجھنے سے قاصر ہیں تو پھر یہ کیسے ممکن ہے کہ وہ ہندوستان جیسی دور دراز دنیا کے فرق کو سمجھ سکیں۔ ٹیگور وہ ہندوستانی فرنسن (Frenssen) ہے جسے وہ خود اپنی مجرب اکتاہٹ میں ہلکا سا محسوس کرتا ہے۔ اگرچہ اس کی تخلیقی صلاحیتیں فرنسن سے بھی کم ہیں، تاہم اس کی عظیم کامیابی ہم عصر جرمن ذہنیت کی علامت کی حیثیت سے کچھ معنی رکھتی ہے۔

ٹیگور کی اس بین تردید کا ممکنہ ردعمل بین الاقوامی شہرت حاصل کرنا ہو سکتا ہے۔ ٹیگور کو شہرت عام اور دولت ناتمام (نوبل پرائز) سے نوازنے میں برطانوی بورژوازی کے پاس اپنی وجوہات ہوں گی۔ درحقیقت وہ اپنے علمی ایجنٹ کو ہندوستانی عوام کی جدوجہد آزادی کی مخالفت کا انعام دے رہے ہیں۔ تاہم برطانیہ کے لیے قدیم ہندوستان کی فرسودہ ذہانت، اجتماعی فرماں برداری، کمینگی اور تشدد کے نظریات بلاشبہ اس صورت میں ٹھوس اور صریح معنی رکھتے ہیں جب وہ تحریک آزادی کے ساتھ جڑے ہوئے ہوں۔ جتنی ٹیگور کی شہرت اور سند بڑی ہوگی، اتنے ہی موثر اسلوب سے اس کا کتابچہ اس کے اپنے ملک میں جدوجہد آزادی کا سامنا کر سکے گا۔

اپنے تھکا دینے والے اور دلچسپی سے خالی اسلوب کے باوجود ٹیگور کا کام (ناول) ایک کتابچہ ہی ہے جس میں ہجو کے تمام ترگھٹیا ہتھکنڈے استعمال کیے گئے ہیں۔ یہ ہجویات بے لاگ قاری کو بہت شاک گزرتی ہیں۔ جتنی یہ ہجویات مجرب ذہانت میں بھیگتی جاتی ہیں اتنی ہی عیاری سے ٹیگور ہندوستانی حریت پسندوں کے خلاف اپنی حقارت کو عالم گیر انسانیت کے عمیق فلسفے کے پردے میں چھپانے کی کوشش کرتا ہے۔

ناول کا تعلق تصادم تشدد کے استعمال کے مسئلے پر مبنی ہے۔ مصنف تحریک آزادی کے آغاز کا منظر نامہ پیش کرتا ہے جس میں برطانوی اشیا کے بائیکاٹ، ان کی ہندوستانی منڈی سے بے دخلی اور ان کی جگہ مقامی اشیا کے استعمال کی جدوجہد کو بیان کیا ہے۔ پھر ٹیگور یہ ''گراں قدر'' بحث چھیڑتا ہے کہ اس جدوجہد میں تشدد کے استعمال کا کیا جواز ہے۔ سوال یہ ہے کہ آیا ہندوستان ایک مغلوب و محکوم ملک ہے؟ پھر بھی ٹیگور کو

اس سوال میں کوئی دلچسپی نہیں۔ آخر ٹیگور ایک فلسفی ہے، وہ ایک معلم اخلاق ہے جس کا تعلق صرف داخلی حقائق سے ہے۔ تشدد کے استعمال سے برطانیہ والوں کی روحوں کو پہنچنے والے آزار کا مداوا خود برطانوی جن شرائط اور جس انداز میں چاہیں، کر لیں۔ ٹیگور کا منصب یہ ہے کہ وہ ہندوستانیوں کی روحانیت کے تحفظ کے ساتھ انھیں ان خطرات سے بھی بچائے جو اس تشدد اور دھوکہ دہی کی وجہ سے ان پر مسلط ہیں جن کے ذریعے وہ جدوجہد آزادی کو تازہ خون مہیا کرتے ہیں۔ وہ لکھتا ہے:

''وہ لوگ بقائے دوام حاصل کر جاتے ہیں جو سچائی کے لیے اپنی جان کا نذرانہ پیش کرتے ہیں، اور اگر تمام لوگ سچائی کے لیے جان دیں تو وہ تاریخ کے صفحات میں حیات جاوید پائیں گے۔''

یہ فقرہ ہندوستان کی کلی غلامی کے نظریے کی کچھ کم ترجمانی نہیں کرتا۔ لیکن ٹیگور کا رویہ اپنی پوری شوریدہ سری کے ساتھ اس انداز میں اظہار پاتا ہے جس کے ذریعے اس نے ناول کے عمل اور کرداروں میں اپنے مطالبے کو ڈھالا ہے۔ جس تحریک کی مرقع کشی اس نے کی ہے وہ روشن خیالوں کے لیے رومانوی تحریک ہے۔ اگر ہم مشابہت پر زیادہ غور نہ کریں تو یہ ہمیں اٹلی میں کاربوناری (Carbornari) اور حقیقتاً بعض پہلوؤں (خاص کر نفسیاتی پہلوؤں) سے روس میں نارودنکیوں (Narodinks) کی تحریکوں کی یاد دلاتی ہے، اگرچہ ان تحریکوں کے سماج کلیتاً مختلف تھے۔ رومانوی تخیل پرستی، نظریاتی مبالغہ آرائی اور جہادی جوش ان تحریکوں کی بنیادی خصوصیات ہیں۔ لیکن یہ تو ٹیگور کے ہجویہ کتابچے کا نقطۂ آغاز ہے۔ اس کا میلان طبع اس جہادی رومانیت کی طرف ہے جس کے نمائندے بلاشبہ وہ لوگ تھے جنھیں خالص اصول پرستی اور خود نثاری کے جذبے نے متحرک کیا ہے اور انھیں چال بازی اور جرم کی زندگی دان کی تھی۔ اس کا ہیرو ایک معمولی نواب ہے جو رائج نظریات کی وکالت کرتا ہے۔ اسے ایک وطن پرست مجرم گروہ اپنے حریصانہ مظالم کا شکار بنا کر داخلی اور خارجی سطح پر تباہ و برباد کر دیتا ہے۔ اس کا گھر تباہ ہو جاتا ہے۔ وہ ایک ایسی لڑائی میں گھر جاتا ہے جسے وطن پرستوں نے ہوا دی تھی۔ ٹیگور کے مطابق وہ بذات خود قومی تحریک کا مخالف نہیں۔ اس کے برخلاف وہ قومی صنعت کو فروغ دینا چاہتا ہے۔ وہ مقامی اشیا پر تجربات کرتا ہے، اگرچہ اسے ان کا کوئی معاوضہ نہیں ملتا۔ وہ وطن پرستوں کے رہنما کو پناہ دیتا ہے (جو گاندھی کی تحقیر اور خندہ آور چربہ ہے)، لیکن جب معاملات اس کی برداشت سے باہر ہو جاتے ہیں تو وہ وطن پرستوں کے تشدد سے متاثر ہر شخص کی حفاظت کرتا ہے اور اس ضمن میں وہ اپنے ہتھیاروں کے ساتھ برطانوی پولس سے بھی مدد لیتا ہے۔

یہ پروپیگنڈے سے بھرپور اور ورغلانے والا یک طرفہ جملہ ناول کو فنکارانہ زاویہ نگاہ سے قطعی طور پر بے وقعت بنا دیتا ہے۔ ہیرو کا مد مقابل حقیقی حریف نہیں بلکہ ایک گھٹیا چال باز ہے۔ مثال کے طور پر جب وہ ہیرو کی بیوی کو بہلا پھسلا کے اس سے قومی مفادات کے نام پر بہت سے روپے بٹور لیتا ہے اور اسے چوری پر اکساتا ہے تو وہ یہ روپے تحریک آزادی کی نذر نہیں کرتا بلکہ سونے کے چمکتے ہوئے ٹکڑے پا کر جشن مناتا ہے۔ یہ حیران کن بات نہیں کہ وہ مرد اور عورتیں جنھیں وہ بھٹکا رہا تھا، اس وقت حقارت سے اس کا ساتھ چھوڑ جاتے ہیں جب انھیں اس کی اصلیت معلوم ہوتی ہے۔

ٹیگور کی تخلیقی صلاحیت ایک معقول کتا بچے کے تقاضے بھی پورے نہیں کر پائی۔ اس کے پاس اتنا تخیل بھی نہیں کہ وہ اس طرح کی موثر تہمت گوئی کر سکے جو ''دوستوئیفسکی'' اپنے انقلاب مخالف ناول "The Possessed" میں کرنے میں قدرے کامیاب ہوا۔ کہانی کا 'روحانی' پہلو گھٹیا قسم کا ایسا بوسیدہ تانا ہے جسے ہندوستانی حکمت کے نوادرات سے لیا گیا ہے۔ انجام کار یہ روحانیت، گھر کے سربراہ کی استقامت کے مسئلے تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے۔ ایسا اچھا اور ایمان دار سربراہ جس کی بیوی ایک رومانوی چال باز کے بہکاوے میں آجاتی ہے لیکن اس کا اصل چہرہ بے نقاب ہو جانے پر وہ پشیمانی میں اپنے خاوند کے پاس لوٹ آتی ہے۔

یہ مختصر جائزہ اس 'عظیم انسان' کی عظمت کو بے نقاب کرنے کے لیے کافی ہے جسے جرمن روشن خیال 'پیغمبر' کا درجہ دیتے ہیں۔ اس کلی طور پر تردیدی تنقید کا جواب دینے کے لیے اس کے مداح یقیناً اس کی دیگر 'زیادہ آفاقی تصانیف' کا حوالہ دیں گے، تاہم ہماری رائے میں ایک عقلی رجحان کے معنی اس بات سے بعینہٖ آشکار ہوتے ہیں کہ وہ ہم عصر اہم مسائل کے متعلق کیا کہتا ہے۔ کیا اس سے توقع کی جاسکتی ہے وہ انتشار کے دور میں کوئی راستہ دکھا پائے گا؟ بلاشبہ کسی نظریے یا نقطۂ نظر (یا وہ لوگ جو اس کا دعویٰ کرتے ہیں) کی وقعت یا بے وقعتی اس بات سے آشکار ہوتی ہے کہ وہ اس دور کے لوگوں کو ان کے مسائل اور تگ ودو کے متعلق کیا مشورہ دیتا ہے۔ ذہانت کو نرے نظریے کے غبارے (اور خوش نما کمرے کی دیواروں) میں پرکھنا مشکل ہے۔ یہ اسی لمحے اپنے آپ کو ظاہر کر دیتی ہے جب یہ انسانوں کے رہبر کا مرتبہ حاصل کرتی ہے۔ جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں کہ اس (ٹیگور) کی ذہانت، برطانوی پولس کی عقلی خدمت بجالائی ہے، اس لیے اس کی باقیات پر توجہ صرف کرنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ ●●

''نخلستان کی تلاش'' کے مصنف

رحمٰن عباس

کے دو نئے ناول عنقریب منظر عام پر

ایک ممنوعہ محبت کی کہانی (اردو)

A Kafir Among the Believers
(English)

رابطہ: rahmanabbas@yahoo.co.in
parementpublishers@yahoo.com

''یادیں''۔ ایک جائزہ

فضیل جعفری

زندگی کی طرح شاعری کا بھی منظر نامہ بدلتا رہتا ہے۔ شعری اقدار، موضوعات اور اسالیب کی قدر و منزلت کے معیار کا مختلف نشیب و فراز سے دوچار ہوتے رہنا بھی ایک فطری اور ناگزیر عمل ہے۔ اسی طرح قارئین اور ناقدین کی انفرادی ترجیحات بھی کبھی کسی شاعر کے عمومی مرتبے میں کچھ اضافہ کر دیتی ہیں تو کبھی اسے قدرے کم کر دیتی ہیں۔ چھان پھٹک کا یہ عمل برسوں تک یوں ہی جاری رہتا ہے۔ آخر میں ایسے دوچار شاعر ہی بچتے ہیں جن کی حیثیت آنے والے زمانوں میں بھی مسلم اور مستحکم رہتی ہے۔ آفاقی اہمیت کے حامل شاعر تو صدیوں میں اور وہ بھی اکا دکا ہی پیدا ہوتے ہیں۔ اردو میں غالب کے علاوہ تا حال کوئی ایسا شاعر نہیں ہے جسے حقیقی معنی میں آفاقی شاعر کہا جا سکے۔ میر تقی میر اور اقبال اپنی تمام تر عظمتوں کے باوجود عالمی سطح پر اس قدر مقبول نہیں ہیں جیسی مقبولیت غالب کو ملی ہے۔ فراق شناسی کا باقاعدہ سلسلہ ابھی شروع ہی نہیں ہوا۔

اقبال کے بعد جو شعرا، خصوصاً نظم گو شعرا سامنے آئے اور جنھیں قبول عام کی سند ملی، انھیں ان کے مخصوص اور قابل شناخت شعری اور فکری رویوں کی بنا پر تنقید نے دو واضح خانوں میں تقسیم کر دیا.... ترقی پسند اور جدید۔ جدید شاعری کا ذکر آتے ہی ہمارے ذہن میں جو تین سب سے زیادہ اہم نام ابھرتے ہیں، وہ ہیں میراجی، راشد اور اختر الایمان۔ جہاں تک ہندوستانی نقادوں کا سوال ہے، انھوں نے راشد اور میراجی کو تو از سرنو دریافت کرنے کی کوشش کی بلکہ کچھ ٹینی مرغ قسم کے نقادوں نے راشد اور میراجی پر اپنے رسالوں کے ضخیم نمبر بھی نکالے لیکن اختر الایمان پر ویسی توجہ نہیں دی گئی جس کے وہ مستحق ہیں۔

پاکستانی نقادوں کی ذہنی غربت اور بھی زیادہ قابل رحم ہے۔ وہ جدید شاعری پر لکھتے ہوئے راشد اور میراجی کے ساتھ فیض احمد فیض کا نام ٹانک دیتے ہیں۔ علاقائی وفاداری تنقیدی ایمانداری پر غالب آجاتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فیض صاحب ہمارے عہد کے سب سے زیادہ مقبول شاعر ہیں لیکن اس شہرت اور مقبولیت میں ان کی شاعری کے علاوہ اور بھی کئی عناصر کا ہاتھ رہا ہے۔ اب سے چالیس، پچاس سال بعد ان کی مقبولیت میں کوئی فرق آئے گا یا پھر وہ ویسے ہی برقرار رہے گی جیسی کہ آج ہے، اس بارے میں فی الحال کوئی اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔

فی الحال ہم راشد اور میراجی سے اختر الایمان کا موازنہ کرنے کے موقف میں نہیں ہیں، حالاں کہ یہ بہت اچھا اور اہم موضوع ہے۔ سر دست اتنا کہنا کافی ہوگا کہ اختر الایمان اپنے ہم عصروں میں سب سے زیادہ اوریجنل شاعر ہیں۔ انھوں نے فارسی، اردو یا پھر (میراجی کی طرح) ہندی کے کسی بھی شاعر کا کوئی بھی قابل شناخت اثر قبول نہیں کیا۔ ان کے موضوعات، ان کا اسلوب اور ان کی لفظیات، غرض کہ ان کے مجموعی شعری ڈھانچے پر صرف اختر الایمانیت کی چھاپ نظر آتی ہے۔

''یادیں'' کا شمار اختر الایمان کی بہترین اور مشہور ترین نظموں میں ہوتا ہے۔ ہیولاک ایلس نے ٹالسٹائے کے بارے میں لکھتے ہوئے کہا ہے کہ ''ہر فنکار خود اپنا سوانح نگار ہوتا ہے۔'' اسی طرح ٹامس ہارڈی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''شاعری کی سو سطور میں جتنی خود نوشت سوانح آ جاتی ہے، اتنی کئی ناولوں میں بھی نہیں آ پاتی''۔ یہ دونوں مقولے اختر الایمان کی جن نظموں پر صادق آتے ہیں، ان میں ''یادیں'' کو خصوصی اور نمایاں اہمیت حاصل ہے۔ بطور اصول، ''یادیں'' ہمیں گزرے ہوئے زمانوں سے متعلق واقعات و تجربات کا ازسرنو احساس ہی نہیں دلاتیں بلکہ ایک خاص طرح کی ایسی قوت عطا کر دیتی ہیں جو انسانوں، اقدار اور اشیا سے شاعر کا نہایت ہی قریبی رشتہ قائم کرنے میں بڑی مددگار ثابت ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ 'یادُ' بجائے خود ایک مثبت اور مضبوط قدر ہے۔ ماضی کو حال سے پیوست کرنے یا پھر یوں کہیے کہ ماضی کو حال میں بدلنے کا عمل یادوں کے ذریعے ہی ممکن ہو پاتا ہے۔

اختر الایمان نے ''یادیں'' میں جس چیز کو خصوصی طور سے ابھارا ہے، وہ یہ ہے کہ انسانی اقدار کی اصل کسوٹی 'تجربہ' ہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس نظم کا عمومی تعلق اس معاشرے سے ہے، جس تک شاعر اپنی ذات کے توسط سے پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ معاشرے سے تعلق رکھنے والے دوسرے کردار شاعر کی داخلی اور معاشرتی شخصیت کی تکمیل کرتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی نظم اپنی اخلاقی، سماجی اور نفسیاتی گہرائیوں کے باوجود خاصی صاف و شفاف ہے۔ اس میں علامتی پیچیدگی اور استعاراتی ابہام جیسے وہ عناصر نظر نہیں آتے ہیں جنھیں اختر صاحب اپنی شاعری کا طرۂ امتیاز سمجھتے تھے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ جدید نقادوں نے اس نظم کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں دی۔ ڈاکٹر خواجہ نسیم اختر نے اپنی بے حد محنت سے لکھی گئی اور نہایت عمدہ کتاب ''اختر الایمان: تفہیم و تشخص'' میں 'ایک لڑکا' اور دوسری کئی نظموں کے بارے میں متعدد نقادوں کی آرا نقل کی ہیں مگر ''یادیں'' کے بارے میں کسی نقاد کا کوئی اقتباس نقل نہیں کیا۔

اختر الایمان اگر ایک فرد کے طور پر غیر معمولی حد تک حساس تھے تو ایک فنکار کی حیثیت سے وہ بے پایاں خلاقانہ قدرت کے بھی حامل تھے۔ اس لیے ''یادیں'' میں وہ اپنے احساسات و تجربات کو خواہ وہ کتنے ہی تلخ اور ناقابل برداشت کیوں نہ ہوں، نہایت ہی نرمی، شگفتگی اور رواداری کے ساتھ اسے فن کے دائرے میں لے آئے ہیں۔ انھوں نے اس پورے عمل میں کہیں بھی نہ تو خود ترحمی سے کام لیا ہے اور نہ ہی خود کو جذباتیت کے سیلاب میں بہہ جانے کی اجازت دی ہے۔

اختر الایمان کے لیے یادوں کے شہر کا سفر تکلیف دہ ہی نہیں، خوش گوار اور دل چسپ بھی ہے۔

شاعر کا دنیاوی سفر اس کے ذہنی اور تخلیقی سفر کی سمتوں کا بھی تعین کرتا ہے۔ شاعر کے ذہن میں ماضی سے متعلق جو تلخ و ترش یا شیریں یادیں ابھرتی ہیں، وہ زمانہ حال کے حقائق کے طور پر بھی زندہ نظر آتی ہیں۔ اس عمل میں شاعر بذات خود ایک ایسا کردار بن جاتا ہے جس کا بنیادی اثاثہ یادیں نہیں بلکہ ان کے بطن سے پھوٹنے والی وہ روشنی ہے جو شاعر کے لیے زاد راہ کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس نظم کے مختلف کردار جو عمومی نوعیت کے ہیں، اس کے ذہن یا شاعرانہ تخیل کی اختراع نہیں بلکہ اس کے وسیع و عمیق تجربات کی کوکھ سے پیدا ہونے والے جیتے جاگتے پیکر ہیں۔ اس لیے ''یادیں'' کو نچلے متوسط اور متوسط طبقوں کی معاشرتی مصوری سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ ''یادیں'' ۱۳ بندوں پر مشتمل ہے۔ ہمارا مقصد ہر بند کی تشریح نہیں بلکہ اس کی مجموعی اہمیت کو ابھارنا ہے۔ ''یادیں'' کا پہلا بند یوں ہے:

لو وہ چاہ شب سے نکلا پچھلے پہر پیلا مہتاب
ذہن نے کھولی رکتے رکتے ماضی کی پارینہ کتاب
یادوں کے بے معنی دفتر، خوابوں کے افسردہ شہاب
سب کے سب خاموش زباں سے کہتے ہیں اے خانہ خراب
یہ روداد ہے اپنے سفر کی اس آباد خرابے میں
دیکھو کیسے ہم نے بسر کی اس آباد خرابے میں

''یادیں'' کا یہ بند تعارفی نوعیت کا ہے اور ابتدائیہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ رات کے پچھلے پہر نظم لکھنے کی ابتدا کرنا تخلیقی عمل کے تناظر میں بعض بنیادی حقیقتوں کی نشان دہی کرتا ہے، مثلاً یہ کہ شاعر جس شہر میں رہتا ہے، اس کا شور شغب، مسلسل آتی جاتی ٹرینوں کی گونج اور ایسے ہی دوسرے عوامل شعری کاوشوں کے لیے سازگار نہیں ہوتے۔ اسے ہر لمحہ تخلیقیت کے خلاف مزاحمت کرنے والی آس پاس پھیلی ہوئی دنیا سے نبرد آزما ہونا پڑتا ہے تا کہ وہ اپنے اظہار کے لیے کوئی استعاراتی وسیلہ پیدا کر سکے۔

اس صورت حال کے برخلاف رات کے پچھلے پہر دنیا گہری نیند میں ڈوبی ہوتی ہے۔ سناٹے اور خاموشی کے اس ماحول میں زندگی کے مختلف تجربات اور ان سے وابستہ ابعاد شاعر کی آنکھوں کے سامنے رقص کرنے لگتے ہیں۔ آگے بڑھنے سے پہلے ہم جملہ معترضہ کے طور پر یہ بھی عرض کر دیں کہ رات کے پچھلے پہر کے جادو کا صحیح اندازہ فراق صاحب کے اس مشہور اور عدیم المثال شعر سے لگایا جا سکتا ہے:

تھی یوں تو شام ہجر مگر پچھلی رات کو
وہ درد اٹھا فراق کہ میں مسکرا دیا

اس سے قطع نظر جہاں تک مندرجہ بالا بند کا تعلق ہے، اس کے دوسرے اور تیسرے مصرعوں میں شاعر نے عہد گذشتہ کے ان دریچوں کو صاف کر کے کھولنے کی کوشش کی ہے جنھیں وقت کی گرد نے دھندلا دیا تھا۔ تیسرے مصرعے میں پرانی یادوں کے لیے اگرچہ اس نے قدرے طنزیہ (Ironical) انداز میں 'بے معنی دفتر' کی اصطلاح استعمال کی ہے لیکن اس مصرعے کا دوسرا ٹکڑا ''خوابوں کے افسردہ شہاب'' اس حقیقت کا غماز ہے کہ

شاعر کے خواب یا پھر اس کی دیرینہ تمنائیں اور آرزوئیں، اس کے ارادے اور منصوبے خواہ شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکے ہوں، اور ان پر افسردگی کی گرد جم چکی ہو لیکن ان کا وجود، عدم وجود میں تبدیل نہیں ہوا۔ یہ خیال دراصل زندگی کے تسلسل کی علامت ہے۔ میں اپنے مفروضے کو اس لیے بھی قرین قیاس سمجھتا ہوں کہ نظم جیسے جیسے آگے بڑھتی ہے، یادوں کا دفتر بے معنی، آہستہ آہستہ گہری معنویت کی تہیں کھولتا چلا جاتا ہے۔ اس طرح ماضی کوئی گم شدہ چیز نہیں بلکہ زندہ حقیقت بن کر ابھرتا ہے۔ ماضی قریب اور ماضی بعید دونوں کے لیے اختر الایمان نے جو 'نقش بر آب' والی ترکیب وضع کی ہے، وہ بھی زمانی تسلسل کا ثبوت ہے۔ سطح آب پر بننے والے نقش نہ تو غرق ہوتے ہیں اور نہ ختم ہوتے ہیں۔ یہ نقوش لہروں اور دھاروں کے ساتھ آگے بڑھتے رہتے ہیں۔ بر سبیل تذکرہ یہ بھی لکھتا چلوں کہ اختر الایمان کی اس نادر ترکیب سے متاثر ہو کر محمود ایاز نے اپنے شعری مجموعے کا نام ''نقش بر آب'' رکھا ہے۔ کتاب کے لیے پارینہ کی صفت کا استعمال بھی خاصا معنی خیز ہے۔ کتاب پارینہ ہو جانے کے باوجود جوں کی توں موجود ہے۔ ضرورت صرف اس بات کی ہے کہ اوراق کو جھاڑ پونچھ کر انھیں از سر نو مرتب کیا جائے۔ اختر الایمان نے ''یادیں'' میں یہی کام کمال فن کاری سے کیا ہے۔

پہلے بند کے آخری مصرعے کا تعلق شاعر کی زندگی کے پورے سفر سے ہے۔ اسی لیے اس مصرعے کو ہر بند کے آخر میں دوہرایا گیا ہے۔ فطری طور سے اس سفر کا آغاز بچپن سے ہوتا ہے۔

شہر تمنا کے مرکز میں لگا ہوا ہے میلا سا
کھیل کھلونوں کا ہر سو ہے اک رنگیں گلزار کھلا
وہ اک بالک جس کو گھر سے اک درہم بھی نہیں ملا
میلے کی سج دھج میں کھو کر باپ کی انگلی چھوڑ گیا
ہوش آیا تو خود کو تنہا پا کے بہت حیران ہوا
بھیڑ میں راہ نہیں ملی گھر کی اس آباد خرابے میں
دیکھو کیسے ہم نے بسر کی اس آباد خرابے میں

اگر چہ اس بند کے کسی بھی مصرعے میں کوئی علامتی تہ داری نہیں ملتی، لیکن پورے بند میں ایک طاقتور داخلی پیچیدگی ضرور ملتی ہے۔ شاعر نے ایک ایسے معصوم بچے کے جذبات کو نمایاں کیا ہے جو اپنے ہم سن دوسرے بچوں کی طرح دنیا کے میلے میں سجائے گئے کھلونوں کو حاصل کرنا اور ان سے لطف اندوز تو ضرور ہونا چاہتا ہے لیکن جو اپنی شدید غربت کے ہاتھوں مجبور ہے۔ اس بند سے بچے کی جو عمومی تصویر ابھرتی ہے، وہ یہ ہے کہ جس دور میں عام بچوں کے کھیلنے کھانے کے دن ہوتے ہیں، یہ حساس بچہ بحرانی لمحات اور کیفیات سے دوچار ہونے لگتا ہے۔ ایک طرف تو بچپن کی وہ دنیا ہے جو اپنے رنگا رنگ پہلوؤں سے سب عام بچوں کی طرح اس کے لیے بھی اپنے اندر بڑی کشش رکھتی ہے لیکن دوسری طرف حالات کا جبر اسے یہ اجازت نہیں دیتا کہ وہ کھلونوں کے گلزار سے لطف اندوز ہو سکے۔ اختر الایمان نے کھلونوں کا انبار لگا، کہنے کے بجائے 'گلزار کھلا'

کی ترکیب استعمال کر کے بچے کی تڑپ اور اس کے داخلی احساسات کی بڑی کامیاب عکاسی کی ہے۔

میلے کی سج دھج میں کھو کر باپ کی انگلی چھوڑ گیا

کے دو معنی ہو سکتے ہیں۔ ایک تو یہ سطحی معنی کہ وہ میلے کی سج دھج اور شور شرابے میں کچھ اس طرح گم ہو جاتا ہے کہ اس کے ہاتھوں سے باپ کی انگلی چھوٹ جاتی ہے اور وہ بچھڑ جاتا ہے۔ میلے ٹھیلے میں ایسے حادثات ہوتے ہی رہتے ہیں۔ دوسرا معنی اس شعوری عمل کی طرف اشارا کرتا ہے جس کے تحت، چوں کہ بچہ دنیا کی نیرنگیوں اور دشواریوں سے نبرد آزما ہو کر اپنی ایک علیحدہ شناخت اور اپنا ایک مقام بنانا چاہتا ہے، اس لیے اس کے لیے باپ کی انگلی کو چھوڑنا یعنی روایتی طور سے محفوظ ماحول کی دیواروں کو توڑ کر باہر نکل آنا لازمی ہو جاتا ہے۔ اسی طرح باپ کی انگلی کو چھوڑ دینا یا اس کا چھوٹ جانا، اضطراری نہیں بلکہ سوچا سمجھا عمل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن سوچے سمجھے عمل کے بھی نتائج بعض اوقات بڑے حیران کن ہوتے ہیں۔

ہوش آیا تو خود کو تنہا پا کے بہت حیران ہوا

ہوش میں آنے کا ایک مطلب عقل آنا بھی ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ شاعر کو جب ہوش آتا ہے تو وہ پریشان ہو کر ادھر ادھر بھٹکنے کے بجائے خود کو تن تنہا زندگی کے راستے پر چلنے اور آگے بڑھنے کے لیے ذہنی طور سے تیار کرنا شروع کر دیتا ہے۔

بھیڑ میں راہ ملی نہیں گھر کی اس آباد خرابے میں

یقیناً یہ ایک المناک واقعہ ہے، مگر یہی واقعہ نظم کے مرکزی کردار (شاعر) میں حوصلہ اور خود اعتمادی پیدا کرنے کا ذریعہ بن جاتا ہے۔

وہ بالک ہے آج بھی حیراں ، میلہ جوں کا توں ہے لگا
حیراں ہے بازار میں چپ چاپ کیا کیا بکتا ہے سودا
کہیں شرافت، کہیں نجابت، کہیں محبت، کہیں وفا
آل اولاد کہیں بکتی ہے، کہیں بزرگ اور کہیں خدا
ہم نے اس احمق کو آخر اسی تذبذب میں چھوڑا
اور نکالی راہ سفر کی اس آباد خرابے میں
دیکھو ہم نے کیسے بسر کی اس آباد خرابے میں

دوسرے بند کی طرح اگر چہ اس تیسرے بند میں بھی شاعر نے 'بالک' کا استعمال کیا ہے لیکن اب اس کا معنوی تناظر بالکل بدلا ہوا نظر آتا ہے۔ دراصل دوسرے اور تیسرے بند کے درمیان نظم ایک لمبی زمانی جست بھرتی ہے۔ وہ بالک اب عمر اور عقل، دونوں اعتبار سے بالغ ہو چکا ہے۔ مندرجہ بالا مصرعوں میں اختر الایمان نے جن تلخ سماجی حقائق کو پیش کیا ہے، وہ اشیا کی نہیں اقدار کی عکاسی کرتے ہیں۔ شرافت، نجابت، آل اولاد سے بے لوث محبت، بزرگان دین کا تقدس اور ان کی حرمت اور خداوند کریم کی عظمت جبینی، وہ اقدار جن کی حفاظت کے لیے ہمارے اسلاف اپنی جان تک دینے سے گریز نہیں کرتے تھے، موجودہ دور میں اپنی قدر و

قیمت کھو چکی ہیں۔ آج کے انسانوں پر مادیت اس حد تک غالب ہوگئی ہے کہ زندگی کی اعلیٰ اور ارفع ترین اقدار کو بھی بازار میں اشیا کی طرح خریدا اور بیچا جا رہا ہے۔ اس صورت حال نے ہماری زندگی میں بہت بڑا خلا ہی نہیں پیدا کر دیا بلکہ نفسانی خواہشات اور مادی طاقتوں کی غلامی ہمارے دور کا مقدر بن چکی ہے۔

شاعر نے اس بند کے چوتھے مصرعے میں اپنے یا اپنے ہم زاد کے لیے دیدہ و دانستہ 'احمق' کی اصطلاح استعمال کی ہے، کیوں کہ فی زمانہ جو چند لوگ اقدار کی نفاست، عظمت اور حفاظت کی بات کرتے ہیں، عام طور سے دنیا والے انھیں احمق ہی سمجھتے ہیں۔ یہ ان لوگوں کا زمانہ ہے جو شاطر بھی ہیں اور تاجر بھی۔ مزید یہ کہ شاعر یا اس کے جیسے چند دوسرے افراد نہ تو موجودہ خلا کو پر کرنے کی طاقت کے حامل ہیں اور نہ ہی معاشرے کے طوفانی دھاروں کا رخ بدلنے کی سکت رکھتے ہیں، اس لیے شاعر اس بازار سے مفر کی راہ نکال کر آگے بڑھ جانے میں ہی عافیت سمجھتا ہے۔ اس لیے بھی کہ مفر کے بغیر سفر جاری نہیں رہ سکتا اور سفر کے بغیر زندگی ایک نقطے پر منجمد ہو کر رہ جاتی ہے۔

اب ''یادیں'' کے اگلے دو بند ملاحظہ ہوں:

ہونٹ تبسم کے عادی ہیں، ورنہ روح میں زہر آگیں

گھپے ہوئے ہیں اتنے نشتر جن کی کوئی تعداد نہیں

کتنی بار ہوئی ہے ہم پر تنگ یہ پھیلی ہوئی زمیں

جس پر ناز ہے ہم کو اتنا جھکی ہے اکثر وہی جبیں

کبھی کوئی سفلہ ہے آتا، کبھی کوئی ابلہ فرزیں

بیچی لاج بھی اپنے ہنر کی اس آباد خرابے میں

دیکھو ہم نے کیسے بسر کی اس آباد خرابے میں

اس بند میں شاعر صرف اپنی شخصیت کی نہیں بلکہ اس پورے متوسط طبقے کی ترجمانی کرتا ہے جس سے تعلق رکھنے والے لوگوں کو ہر ہر قدم پر سماج کے ٹھیکیداروں سے جوجھنا پڑتا ہے، تاکہ زندگی کی گاڑی بھلے برے کسی بھی طرح آگے بڑھتی رہے۔ اس عمل میں کبھی اسے جاہل لیکن امیر لوگوں کے سامنے سر جھکانے پر مجبور ہونا پڑتا ہے تو کبھی ایسی ذلت برداشت کرنی پڑی ہے جو اس کے ضمیر کو خطرناک قسم کی اذیت میں مبتلا کر دیتی ہے۔ محرومیوں اور ناکامیوں کا احساس اس کے پورے وجود کو دبوچ لیتا ہے۔

بیچی لاج بھی اپنے ہنر کی

میں سوانحی اشارا بھی ڈھونڈا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ سب جانتے ہیں اختر الایمان کا ذریعہ معاش فلموں کے اسکرپٹ لکھنا تھا۔ فلموں کے اسکرپٹ میں لکھنے والے کی مرضی کا دخل کم اور پروڈیوسر، ڈائریکٹر کی مرضی کا دخل زیادہ ہوتا ہے۔ جب فرد:

کالے کوس غم الفت کے اور میں نان شبینہ جو

کبھی چمن زاروں میں الجھا اور کبھی گندم کی بو

نافہ مشک تتاری بن کر لیے پھری مجھ کو ہر سو

والی صبر شکن صورت حال سے دوچار ہونے پر مجبور ہو جائے تو اسے کہیں نہ کہیں سمجھوتہ کرنا ہی پڑتا ہے، حالاں کہ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہوتا کہ آدمی اپنے ضمیر کی احتجاجی آواز سننا بند کر دے۔ یہی وجہ ہے کہ اگر متوسط طبقہ سب سے زیادہ مصائب جھیلتا ہے تو سب سے زیادہ احتجاج بھی یہی طبقہ کرتا ہے۔ زندگی کا سفر یوں ہی جاری رہتا ہے۔

آگے چل کر اختر الایمان اس سفر مسلسل کے کچھ پہلوؤں پر یوں روشنی ڈالتے ہیں:

راہ نورد شوق کو رہ میں کیسے کیسے یار ملے

ابر بہاراں، عکس نگاراں، خال رخ دل دار ملے

کچھ بالکل مٹی کے مادھو، کچھ خنجر کی دھار ملے

کچھ منجدھار میں کچھ ساحل پر کچھ دریا کے پار ملے

ہم سب سے ہر حال میں لیکن یوں ہی ہاتھ پسار ملے

صرف ان کی خوبی پہ نظر کی اس آباد خرابے میں

دیکھو ہم نے کیسے بسر کی اس آباد خرابے میں

اس بند میں شاعر نے اپنے عمومی فریم ورک کو کافی وسیع کر دیا ہے۔ وہ اپنی شخصیت سے باہر نکل کر ان لوگوں کو قاری سے متعارف کراتا ہے جن سے زندگی میں اس کا سابقہ پڑتا رہا ہے۔ لب لباب اس بند کا یہ ہے کہ دنیا کسی ایک مقررہ سمت میں یا طے شدہ رفتار سے آگے نہیں بڑھتی۔ جس طرح فرد کی زندگی میں نئے نئے موڑ آتے ہیں، بالکل اسی طرح اس کا واسطہ بھی طرح طرح کے لوگوں سے پڑتا ہے۔ ہر شخص شاعر کے لیے ایک نیا تجربہ ثابت ہوتا ہے۔ کوئی اس کی طرف اگر دست محبت دراز کرتا ہے، تو کوئی دوسرا اسے زخمی کر کے خود آگے بڑھنے کی کوشش کرتا ہے۔ کچھ لوگ اگر زندگی کے تماشائی بنے رہتے ہیں تو کچھ اس سے نبرد آزما رہتے ہیں۔ 'دریا کے پار' والا ٹکڑا اس حقیقت کا غماز ہے کہ زندگی سے شکست نہ تسلیم کرنے اور دنیا کے سامنے ہتھیار نہ ڈالنے والے ہی آخر کار کامیاب ہوتے ہیں۔

جہاں تک شاعر کا اپنا تعلق ہے، وہ سب سے ہاتھ پسار کر ملتا ہے۔ یہ اس کا اعتراف شکست نہیں بلکہ اس کی اعلیٰ ظرفی اور رواداری کی علامت ہے۔ یہی رواداری اس وقت بھی نظر آتی ہے جب شاعر دوسروں کے عیوب کو نظر انداز کر کے صرف ان کی خوبیوں کو دیکھتا ہے۔ زندگی کے تعلق سے شاعر کے اس رویے کو عملی (Pragmatic) رویہ کہا جا سکتا ہے، کیوں کہ جو لوگ صرف دوسروں کے عیوب تلاش کرتے رہتے ہیں، وہ خود ہمیشہ پریشان رہتے ہیں۔ اختر الایمان نے اپنی ایک اور نظم کے دو مصرعوں میں زندگی اور دنیا والوں کے تئیں اپنے روادارانہ اور عملی رویے کا اظہار یوں کیا ہے:

برے بھلے یہی سب لوگ اپنی دنیا ہیں

نقیب صبح بہار ان ہی کی خیر منا

یہ وہ رویہ ہے جو کسی حساس شخص کی ذہنی اذیتوں کو ختم نہ بھی کرے تو بھی بڑی حد تک کم ضرور کر دیتا ہے۔

خواب تھے اک دن اوج زمیں سے کاہکشاں کو چھو لیں گے
کھیلیں گے گل رنگ شفق سے قوس قزح میں چھو لیں گے
باد بہاری بن کے چلیں گے سرسوں بن کر پھولیں گے
خوشبو کے رنگیں جھرمٹ میں رنج و محن سب بھولیں گے

والا بند ایک ایسے یوٹو پیائی مستقبل کی طرف اشارا کرتا ہے جسے ممکن اور ناممکن کے درمیان کے سفر سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ ہر فرد کم سنی اور نوعمری کے زمانے سے ہی اس طرح کے خواب دیکھنا شروع کر دیتا ہے۔ ایسے خواب بھی متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والے ہی دیکھتے ہیں، کیوں کہ آس پاس پھیلی ہوئی مادی روشنی اگر ان کی آنکھوں میں چکا چوند پیدا کر دیتی ہے تو دوسری طرف ان کے احساسات میں آگ لگا دیتی ہے۔ دنیا کی رنگینیاں بسا اوقات بہت سارے لوگوں کو ترقی کی چوہا دوڑ کے جہنم میں جھونک دیتی ہے۔ وہ افراد جو زیادہ مضبوط قوت ارادی کے مالک ہونے کے ساتھ ساتھ اس چوہا دوڑ کو میدان کارزار میں تبدیل کر دینے کی ہمت اور قوت رکھتے ہیں، وہ ناممکن کو ممکن کر دکھاتے ہیں۔ اکثریت اپنے خوابوں کی تعبیر خوابوں میں ہی دیکھ کر خوش ہو لیتی ہے۔ آدمی جب تک زندہ رہتا ہے، ناممکن اور ممکن کا یہ سفر یوں ہی جاری رہتا ہے۔ یہ بند اس حقیقت کی طرف بھی اشارا کرتا ہے کہ اختر الایمان انسانوں کی نفسیات اور اس کے ظاہری اعمال دونوں کا مطالعہ گہرائی میں اتر کر کرتے ہیں۔

تیرہ بندوں پر مشتمل ''یادیں'' میں ایک بند ایسا بھی ملتا ہے جو موڈ اور موضوع دونوں اعتبار سے دوسرے تمام بندوں کے مقابلے میں مختلف بھی ہے اور منفرد بھی۔ ملاحظہ ہو:

زیست خدا جانے کیا شے ہے، بھوک، تجسس، اشک، فرار
پھول سے بچے، زہرہ جبینیں ، مرد مجسم باغ و بہار
مرجھا جاتے ہیں اکثر کیوں، کون ہے وہ جس نے بیمار
کیا ہے روح ارض کو آخر، اور یہ زہریلے افکار
کس مٹی سے اگتے ہیں، سب جینا کیوں ہے اک بیگار
ان باتوں سے قطع نظر کی اس آباد خرابے میں
دیکھو ہم نے کیسے بسر کی اس آباد خرابے میں

اس بند کا موڈ فلسفیانہ ہے تو موضوع وہ مسائل ہیں جن سے انسانوں کو سابقہ پڑتا ہے۔ شاعر نے عصری زندگی کو وجودی نقطہ نظر سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اس نے انسانی وجود سے متعلق ایسے سوالات اٹھائے ہیں جن سے متعدد فلسفی ساری زندگی الجھتے رہے اور اپنے اپنے طور پر ان کے جواب ڈھونڈتے رہے لیکن انھیں اپنے مشن میں ایسی کامیابی نہیں مل سکی جو تمام بنی نوع آدم کو مطمئن کر سکے۔

مذہب میں ان سوالات کا جواب 'خالق کائنات کی مرضی' ہے..... ''مرضی مولا از ہمہ اولیٰ''۔ شاعر

کے نزدیک روح عصر کو اللہ تعالیٰ نے بیمار نہیں کیا۔ اس نے تو اپنی مخلوق کو خیر اور شر دونوں عناصر سے واقف اور آگاہ کر دیا ہے لیکن انسان ہے کہ وہ خیر کے راستے پر چلنے کے بجائے شر کو ہی اپنا مقصد حیات بنانے پر تلا ہوا ہے۔ فاشزم سے لے کر گلوبلائزیشن تک تمام زہریلے افکار جو انسان کو غیر انسانی بنانے پر تلے ہوئے ہیں، اس حقیقت کا ثبوت ہیں کہ نیکی پر بدی کی قوتیں غالب ہوتی جا رہی ہیں۔ شاعر انسانوں کے دکھ درد اور روح ارض کی بیماری کی آگہی تو رکھتا ہے اور وہ اس آگہی کے فنکارانہ اظہار پر بھی قادر ہے لیکن مسائل کا حل تلاش کرنا نہ تو اس کے بس کی بات ہے اور نہ ہی یہ شاعر کے فرائض منصبی میں شامل ہے۔

اب نظم کا آخری بند ملاحظہ ہو:

نیند سے اب بھی دور ہیں آنکھیں گو کہ رہیں شب بھر بے خواب
یادوں کے بے معنی دفتر، خوابوں کے افسردہ شہاب
سب کے سب خاموش زباں سے کہتے ہیں اے خانہ خراب
گزری بات صدی یا پل ہو گزری بات ہے نقش بر آب
مستقبل کی سوچ ، اٹھا یہ ماضی کی پارینہ کتاب
منزل ہے یہ ہوش و خبر کی اس آباد خرابے میں
دیکھو ہم نے کیسے بسر کی اس آباد خرابے میں

یہ زندگی کے ڈرامے کا آخری منظر ہے جو رجائیت پر ختم ہوتا ہے۔ جس آباد خرابے یعنی دنیا کے شب و روز کو شاعر نے ایک مصور اور ڈرامہ نگار کی حیثیت سے دیکھا ہے، اس کے بارے میں آخری مغل بادشاہ کا یہ شعر کافی مشہور رہا ہے:

روز معمورۂ ہستی میں خرابی ہے ظفر
ایسی بستی کو تو ویرانہ بنایا ہوتا

اختر الایمان کا نظریہ مختلف ہے۔ ''یادیں'' میں ایک ایسا فلسفیانہ اور درویشانہ وژن ملتا ہے جس کا حامل شخص بیک وقت دنیا میں شامل بھی رہتا ہے اور دنیا سے الگ بھی نظر آتا ہے۔ مختصر یہ کہ ''یادیں'' اختر الایمان کی ایسی کامیاب ترین نظموں میں سے ہے جن میں وہ خود اپنے سوانح نگار کے طور پر ہی نہیں، سماجی مورخ کے طور پر بھی سامنے آئے ہیں۔ آخر میں ہم یہ اعتراف اور وضاحت ضروری سمجھتے ہیں کہ اس مختصر سے مضمون میں اگر ہم نے ''یادیں'' کے سحر انگیز آہنگ، اس کی لفظیات اور مصرعوں کی انوکھی ترتیب سے کوئی بحث نہیں کی تو اس کا سبب یہ ہے کہ اختر الایمان کی شعری اور فنی تکنیک ایک علیحدہ اور قدرے مفصل مضمون کی متقاضی ہے۔ ●●

جمشید پور (جھارکھنڈ) میں اثبات یہاں دستیاب ہے
آزاد کتاب گھر (ساکچی، جمشید پور)

اقبال اور لینن

عمران شاہد بھنڈر

But in reading Lenin, all the words he uses must be understood as precisely as Lenin understood them.

(Leninist Dialectics and the Metaphysics of Positivism P,159)

اقبال ایک وسیع المطالعہ مفکر تھے۔اُن کے مطالعہ نے انھیں ان فکری تقاضوں سے ہم آہنگ کر دیا تھا کہ وہ مغربی تہذیب میں مضمر غیر انسانی پہلوؤں کو اپنے شعری تخیل کے ذریعہ ظاہر کر سکیں۔ ''لینن خدا کے حضور میں'' کا شمار اقبال کی ان نظموں میں ہوتا ہے جو اُن کی مخصوص فکر اور تخیل کے تحت ایک مخصوص تناظر میں روایتی انداز فکر کی معروضی حوالوں سے متضاد، لیکن پرکشش صورت حال کی عکاسی کرتی ہیں۔اقبال کی یہ نظم ادبی حوالوں سے معروضی اور موضوعی فکر کو تضادات سے پُر اور پیچیدہ، اور فکری و نظری حوالوں سے سماجی، ثقافتی اور مذہبی قبول واسترداد کے رویوں کو ایک ساتھ ملا کر پیش کرنے کی سعی ہے۔بظاہر 'مرکزیت' کے محرکاتی عنصر کی بنا پر یہ نظم مفکر کے حقیقی اہداف تک صرف ظاہری سطح پر رسائی حاصل کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔تاہم وہ متضاد فکری عناصر جو لینن کی شخصیت کو مسخ کر کے ہی ممکن ہو سکتے تھے، ان کو اس نظم میں شاعر کے اپنے محرکاتی عوامل کے باوجود چھپانا ممکن دکھائی نہیں دیتا۔اس کا ایک سبب تو یہی ہے کہ لینن نے تمام زندگی مادی جدلیات کی نظری اور عملی جہت میں مکمل ہم آہنگی پیدا کرنے کی صرف کوشش ہی نہیں کی بلکہ ان دونوں جہتوں میں مکمل ہم آہنگی اکتوبر انقلاب کی شکل میں قائم کر کے بھی دکھائی۔ مادی جدلیات کے وسط میں موجود تضادات عملی اور نظری وحدت کے حوالوں سے لینن کا خاصہ رہے ہیں، جب کہ مثالیت اقبال کی فکر کا جزو لازم ہے۔اس لیے فکری سطح پر عدم ہم آہنگی نظم کے تضادات کو واضح کرتی ہے۔آسان الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے

کہ یہ نظم لینن کی شخصیت کے عملی اور نظری پہلو کے درمیان مستقل پیکار کو نظر انداز کرنے کے علاوہ لینن کی سیاسی، سماجی اور معاشی جہت کو عامیانہ انداز میں موضوع بحث بناتی ہے۔ یہ نظم لینن کی شخصیت کے فلسفیانہ پہلو جو مادیت سے جنم لیتا ہے، کو قطعاً نظر انداز کر کے لینن کو ایک ایسے سیاسی رہنما کے طور پر پیش کرتی ہے، جس میں اپنے عمل اور فلسفیانہ بصیرت کے حوالے سے کسی بھی طرح کی کوئی یکتائی نہیں ہے۔یقیناً یہ حقیقی لینن نہیں ہیں بلکہ اقبال کے تخیل کے تخلیق کردہ لینن ہیں۔ظاہر ہے کہ یہ لینن کے حقیقی دنیاوی کردار سے اخذ شدہ تجرید نہیں ہے، بلکہ یہ اقبال کی خالص تجرید ہے جس کا اطلاق لینن پر کیا گیا ہے، جو شاید اقبال کے ذہن کے علاوہ اور کہیں موجود نہ ہو۔

نظم میں متخالف نظریات کی کمزور پیکار اور ایمان کی مرکزیت کی بنا پر وحدت قائم کرنے کی کوشش، نظم کی باطنی وحدت کو جو جمالیات کی بنا پر قائم ہے، اسے کوئی نقصان تو نہیں پہنچاتی، تاہم خارجی حوالوں سے جنم لینے والے نظریاتی اور عملی تضادات (جو تاریخی تسلسل کا حصہ ہیں اور جو عہد حاضر میں مزید پیچیدہ و خطرناک ہو چکے ہیں) کو نمایاں کر دیتی ہے۔اقبال کی یہ نظم سرمایہ داری نظام میں تشکیل شدہ تضادات کے ادراک اور ان کے انہدام کے لیے لینن کے سیاسی کردار کو مارکسی فکر کے تحت نشان زد کرتی ہے۔ یہ فکر اقبال کی اپنی نہیں ہے، اگر ایسا ہوتا تو لینن کے حوالے سے ان کی متصوفانہ فکر کی جگہ وہ فکر لے لیتی جو لینن کی تمام زندگی میں عملی اور نظری سطح پر رہنما رہ چکی ہے۔خارجی اعتبار سے یہ تضادات دو سطحوں پر عمل پیرا ہوتے رہے ہیں اور آج بھی ہو رہے ہیں۔ایک طرف سماجی سطح پر، جو بورژوا فلسفے کے تحت معروضی نقطہ نظر سے رجائی نہیں ہیں، کیونکہ یہ تضادات حقیقی ہیں۔ بورژوا دانشوروں کے مطابق ان کی حیثیت خیالی ہے یا ذہنی ہے، جن پر انسانی شعور آسانی سے غالب آ سکتا ہے۔سوشلزم کی رو سے سماجی یا طبقاتی تضادات کی نوعیت اور شدت، اس کے بعد پیداواری عمل میں طبقات کا کردار اور مادیت کی جدلیاتی رو سے ان کا نظریے کی شکل دینا تضادات کو رجائیت کی جانب لے جاتا ہے، جیسا کہ ۱۹۱۷ کے روسی انقلاب سے واضح ہے۔ان کے علاوہ وہ تضادات جو لینن کی شخصیت کے حوالے سے محض شاعر کے تخیل کے تخلیق کردہ ہیں، وہ تضادات بھی مثالیت اور مادیت کے درمیان تاریخی کشمکش کا نتیجہ ہیں۔اس فکری محرک کے تحت ان تضادات کی تخلیق دراصل اقبال کی مفاہمت کرانے کی کوشش کا نتیجہ ہے، اور یہی اقبال کی اس نظم کا غالب پہلو بھی ہے۔اقبال نے مفاہمت کی اس کوشش میں محض مظاہر کو مدنظر رکھا ہے۔ان کی فکر کے غالب پہلو کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اقبال کے لیے ظاہر یا مادیت کے برعکس بھی ایک سچائی ہے جس کو پانے کے لیے متصوفانہ وجدان شرط ہے۔وجدان کی حیثیت سے تو انکار ممکن نہیں ہے مگر مثالیت پسندوں کا وجدان خارجیت سے کٹا ہوا ہوتا ہے، جو اشیا کے بارے میں انسان کے محدود سے لامحدود علم کو جاننے کے برعکس کسی جامد سچائی تک کی رسائی میں مصروف رہتا ہے۔اس کے لیے مادی دنیا کی وسعت کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔شاید وجدان پرست یہ کہنا چاہتے ہیں کہ وہ کسی انجانی دنیا سے سچائی کو ڈھونڈ کر لائے ہیں، حالاں کہ جب وہ سامنے آتی ہے تو صرف ان کے دماغ کی خرافات کے علاوہ اور کچھ نہیں ہوتی۔فطری سائنس کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ انسان نے اس کے بارے میں جو علم

حاصل کیا ہے وہ کسی وجدان کا کارنامہ نہیں ہے بلکہ اسے مادیت کی معراج تصور کیا جانا چاہیے۔

یہ جاننا بہت ضروری ہے کہ مادی یا لینِنی جدلیات دو سطحوں پر سرگرم عمل ہوتی ہے، ایک نظریاتی اور دوسری عملی۔ یعنی ایک ظاہری دوسری باطنی۔ بہ نظرِ غور ان کا تجزیہ ثابت کردیتا ہے کہ دونوں سطحیں ایک دوسرے کے حقائق کو ثابت کردیتی ہیں۔ اگر نظری و عملی سطح پر افتراق باقی رہے تو یہ محض تجزیے کا نقص ہے۔ اقبال نے اس نظم میں خود کو محض مظاہر تک اور وہ بھی تخیل سازی کی حدود میں محبوس کر رکھا ہے۔ انھوں نے مادی پہلوؤں کو نظر میں رکھ کر لینن کی جدلیاتی فکر کی حقیقی روح تک رسائی حاصل کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی، بصورت دیگر مابعد الطبیعاتی مرکزیت تحلیل ہوتی ہوئی نظر آتی اور لینن کی تصویریں مختلف رنگوں میں نظر آتیں، جو موجودہ سے زیادہ حقیقی، بھرپور اور توانا ہوتیں۔ لیکن اس زاویے تک رسائی حاصل کرنے کے لیے اقبال نے اپنے ثقافتی محرکات کی بنا پر جدلیاتی عوامل کی باطنی پیکار کی ضرورت محسوس نہیں کی۔

نظم بطور فن پارہ فنکار کی (صرف فنکار کی) فکری و جمالیاتی وحدت کے احساس کا ترجمان ہے۔ زیریں فکری لہروں کا احساس تنقیدی نظر سے دیکھنے سے برقرار رہتا ہے۔ یہی 'الٰہیاتی معنیٰ' اقبال کی اس نظم کا مرکزی نکتہ ہے۔ بالائی سطح پر نظم کا ہر شعر مغربی معاشرے کی تہذیبی شکست و ریخت کو محض شاعر کے خودساختہ مرکزی تصور کو تقویت عطا کرتا ہے۔ مغربی تہذیب کا انہدام مارکسی نقطۂ نظر سے ایک نظام کا انہدام ہے، جس کا مآخذ اس نظام کے اپنے داخلی تضادات ہیں، جس میں تجریدی افکار کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔ اقبال کے نزدیک یہ انہدام سرمایہ داری کے داخلی تضادات کی بدولت نہیں، بلکہ خود ان کی ماورائی خواہشوں کے بطن سے جنم لیتا ہے۔ یہاں غور طلب یہ ہے کہ انہدام میں مماثلت تو یقیناً ہے مگر اصل سے انحراف بھی موجود ہے۔

نظم کا کلی مفہوم یاسیت کی نمائندگی کرتا ہے، جس کی وجہ یہ ہے کہ یہ نظم شاید ۱۹۰۵ کے انقلاب کے بعد لکھی گئی تھی، جو ردِ انقلاب میں تبدیل ہوگیا۔ اگر اس نظم کو ۱۹۱۷ کے روسی انقلاب کے بعد لکھا ہوا تصور کیا جائے تو نظم کے آخری شعر کا دوسرا مصرعہ ''دنیا ہے تیری منتظر روزِ مکافات'' صورت حال کی غلط ترجمانی کی بنا پر بے معنی ہوجائے گا۔ تاہم اس نظم کی اہمیت عہد حاضر کی زوال پذیر صورت حال کے سبب آج بھی برقرار ہے۔ نظم کے آغاز و اختتام سے قطع نظر اس کا باقی حصہ اس عہد کا معروضی مطالعہ پیش کرتا ہے، جو بالائی سطح پر موجودہ صورت حال کی بھی صحیح عکاسی کرتا ہے، جس پر نہ ہی اس وقت اختلاف ممکن تھا اور نہ ہی بربریت کے شکار عہد حاضر میں یہ ممکن ہے۔

اقبال کی نظم کے پہلے پانچ اشعار ''ذات مطلق'' کے وجود کی عظمت کا اثبات کرتے ہیں، تاہم انھی پانچ اشعار میں سے دوسرا شعر استفہامیہ ہے، گوکہ اس میں سوال کی شدت برقرار نہیں۔

میں کیسے سمجھتا کہ تو ہے یا کہ نہیں ہے
ہر دم متغیر تھے خرد کے نظریات

جب کہ شعوری سطح پر اقبال نے لینن کو چھٹے شعر میں سوال اُٹھانے کی اجازت طلب کرتے ہوئے یوں پیش کیا ہے:

اک بات اگر مجھ کو اجازت ہو تو پوچھوں!
حل کر نہ سکے جس کو حکیموں کے مقالات

اس شعر کے برعکس دوسرا شعر بھی 'کیسے' کے سبب استفہامیہ ہوجاتا ہے۔ اب اگر اسے سوال سمجھ لیا جائے تو چھٹے شعر میں سوال کی اجازت طلب کرنا بے معنی بلکہ مہمل بات نظر آتی ہے، جس سے فکری بے ربطگی کا نقص عیاں ہوتا ہے۔ جہاں تک پہلے شعر کے فکری پہلو کا تعلق ہے تو اس میں اقبال کا تجزیہ محض ''خرد کے نظریات'' تک محدود ہونے کی وجہ سے تجریدی صورت اختیار کرلیتا ہے۔ اقبال کا اپنا تصور خرد تجریدی نوعیت کا ہے۔ اقبال بے شمار اشعار میں خرد کی تحقیر کرتے ہیں، ان کے تصور خرد کی حتمی وضاحت ان اشعار میں ملاحظہ فرمائیں:

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں

اپنے اس تصور 'خرد' کو وہ کانٹ سمیت بیشتر مغربی مفکروں کے افکار کے حوالے سے تقویت دیتے رہے ہیں۔ کانٹ کے 'تصور عقل' کو 'شے بالذات' کو نہ پانے کے سبب اقبال اپنے وجدانی تصور کو مضبوط بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ جب کہ کانٹ پر ہیگل کی مظہر کے حوالے سے کہیں کسی تنقید کا نام ونشان نہیں ہے۔ اقبال کا تصور 'خرد' کہیں بھی یہ ترغیب نہیں دیتا کہ 'خرد' کو مادیت سے منسلک کر کے دیکھا جائے، بالخصوص جدلیاتی مادیت سے۔ جس سے یہ نتیجہ بڑی آسانی سے نکالا جاسکتا ہے کہ وہ مادی فلسفیانہ نکات، جو تغیر، حرکت اور تضاد وغیرہ سے جنم لیتے ہیں اور جن کا اظہار لینن کی فکر کا جزو لاینفک ہے، ان کی یک رخی تفہیم سے اُنھیں 'خرد' کے سپرد کر کے تجریدی شکل دی گئی ہے۔ مادیت کا جو تصور اقبال کا تشکیل کردہ ہے اس کی حیثیت میکانکی نوعیت کی ہے، جو مادے میں مضمر لامحدود امکانات کو نظر انداز کرنے کے مترادف ہے۔ اس نکتے کی میں بعد میں وضاحت کروں گا۔

اقبال کی اپنی اس فکری جہت کو مارکسیت یا لینن کے افکار سے منسوب کرنا اور لینن کی شخصیت کا کوئی تصور اس انداز میں قائم کرنا درست نہیں ہے۔ اس طرح نظم کے دوسرے شعر کے اس مصرعے ''ہر دم متغیر تھے خرد کے نظریات'' سے کیا یہ نتیجہ اخذ کیا جائے کہ لینن پر منکشف نہ ہونے والی سچائی تغیراتی عمل کے برعکس جمود سے مشروط ہے؟ یعنی سچائی اس لیے ظاہر نہ ہوئی کہ ''خرد کے نظریات'' متغیر تھے۔ کیا اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جائے کہ تغیر اقبال کے لیے سچائی تک پہنچنے کی رہنمائی نہیں کرسکتا؟ کم از کم اقبال کے سچائی کے معیار کے لیے تو یہی درست معلوم ہوتا ہے۔ تاہم جمود پر یقین بھی اقبال کے اپنے نظریات سے متصادم ہے۔ اقبال تغیر کے 'ثبات' پر پختہ یقین رکھتے ہیں۔ جیسا کہ انھوں نے ''اسلامی فکر کی تشکیل نو'' میں برگساں کی تقلید میں زمان کو حقیقی تصور کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''مستقل تغیر وقت کے بغیر سوچا ہی نہیں جاسکتا۔ ہم اپنی داخلی واردات کی بنا پر (کہہ سکتے ہیں) کہ شعوری وجود کا مطلب زمان میں زندگی ہے..... ذات اپنی داخلی زندگی میں مرکز سے باہر کی طرف حرکت کرتی ہے'' (ص ۲، ۷)۔ اقبال کے مطابق فرد کی داخلی زندگی میں جمود نہیں ہے۔ اس طرح

تغیر کا تصور اقبال کے لیے خارجی حوالوں سے اتنا اہم نہیں ہے جتنا داخلی حوالوں سے ہے۔ جہاں تک زمان کا تعلق ہے تو اس کی حیثیت بھی ان کے لیے موضوعی نوعیت کی ہے۔ کیونکہ اگر زمان کو اقبال کے فرد کی ذات سے باہر تصور کرلیا جائے تو پھر خارج میں ''حقیقت اولیٰ'' کے وجود کو بھی تسلیم کرنا پڑے گا۔ اس لیے وہ تغیر جو خارج میں موجود زمان کی خصوصیت ہے، اقبال بغیر کسی دلیل کے اس کے خارجی ہونے سے انکار کردیتے ہیں، تاکہ زمان کو داخل سے جوڑ کر اس کے تغیر کے دوران فرد کے 'تخلیقی ارتقا' کے تصور کو قائم رکھ سکیں۔ اس لیے لکھتے ہیں کہ ''مکانی زمان میں وجود جعلی وجود ہے'' (ص ۴۳، ۷)۔ اس طرح اقبال خارج سے حقیقت اولیٰ کے تصور کو مکمل طور پر جلاوطن کرنے کے بعد مراقبے ومجاہدے کا درس دیتے ہوئے تصوف کی دنیا میں داخل ہوجاتے ہیں۔ اس روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ اقبال کے ہاں 'خرد' کا تصور انتہائی سطحی ہے، جب کہ شعوری واردات کا خارج سے کٹا ہوا گہرا تجربہ 'قدرِ ذات' کا سچا احساس نمایاں کرتا ہے۔ اور ایسا اس لیے ہے کیوں کہ اقبال اپنا رشتہ فلسفے سے منقطع کرکے تصوف کی حدود میں داخل ہوجاتے ہیں۔ اگر شعورِ ذات کا تجربہ ہی ذات کی سچائی کا انکشاف کرتا ہے تو کیا پھر خارجی دنیا میں کوئی بھی اعلیٰ درجے کی سچائی موجود نہیں جس کی قدر صرف اور صرف خارجی تقاضوں سے ارتباط سے ہی ممکن ہوسکے؟ خارج کی جو تصویر کشی اقبال نے کی ہے اس سے تو یہی تاثر قائم ہوتا ہے، تاہم تاریخ 'وارداتِ قلبی' کی سچائی کی کوئی خارجی شہادت فراہم نہیں کرتی۔ تاریخ کا درس تو یہ ہے کہ اس طرح کی فکر قدیم توہم پرستی کا تسلسل ہے، جس کو سچ ماننے کے لیے سب سے مؤثر دلیل یہ ہے کہ جو کوئی کچھ کہہ رہا ہے اسے سچ تسلیم کرلیا جائے۔ صوفی کے انہماکِ ذات سے تشکیل پائے ہوئے سچ کی بنا پر انسانیت کی فلاح کو ممکن بنانے کا فریضہ نہ ہی سرانجام دیا گیا ہے اور نہ دیا جاسکتا ہے۔

اس طرح اقبال کا 'خرد' کی اصطلاح استعمال کرنے کا تصور مغربی 'روشن خیالی پروجیکٹ' کے صرف ایک ہی پہلو میں پنہاں ہے، جو کانٹین فلسفے کے صرف ایک ہی پہلو پر پورا اترتا ہے۔ وہ وجدان کو بحیثیت ایک قوت تسلیم کرتا ہے، لیکن 'عقل' کی بالادستی تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہے۔ اقبال اسی لیے 'وارداتِ قلبی' کے آگے سر جھکا دیتے ہیں۔ روشن خیالی پروجیکٹ کے احیا کے ساتھ مغرب میں ایک نئی ذہنیت نے جنم لیا، جو گزشتہ تمام ادوار سے اپنے باطن میں مضمر عقلی وارتقائی پہلو کے سبب ممیّز گردانی جانے لگی۔ 'خرد' کی اس منطق کا سب سے بڑا نقص یہ رہا کہ 'مرکزیت' کی بنا پر ہر طرح کی عبوریت، وقتی اور لازمی عناصر کو شامل حال رکھتے ہوئے سیاسی معنی کی حیثیت مسلم قرار دینے کے لیے راستہ ہموار کردیا گیا۔ معنوی اعتبار سے خیال پرستانہ فکر سے مہمیز حاصل کرنے والا یہ یک طرفہ وحدانی پہلو گزشتہ ادوار سے (محض معنی کی حتمیت کے حوالے سے) کافی حد تک مماثلت رکھتا ہے۔ اس فکری نقص کا ادراک مارکس اور اینگلز کے علاوہ لینن کو بھی ہوا اور اُنھوں نے اپنی کتاب "Materialism and Empirio-Criticism" میں Ernst Mach کی خیالی طبیعات پر سخت تنقید کرتے ہوئے علمی وسیاسی عمل پر اس کے تباہ کن اثرات سے آگاہ کردیا۔ لینن کی یہ پیشین گوئی بیسویں صدی میں سامراجی قوتوں کے پیدا کردہ بے قابو بحران کے نتیجے میں برپا ہونے والی ۱۹۱۴ کی جنگ عظیم کی صورت میں لیبارٹری میں کیے گئے تجربے کی طرح ثابت ہوگئی۔ اس کے بعد بھی لینن کے گہرے

تجزیے کی عکاسی ہولناک موت کے کیمپوں، فوجی بربریت اور خونخوار عظیم جنگوں کی تباہ کاریوں کی صورت میں کی جاسکتی ہے۔ ۱۹۴۰ کے بعد جرمن فلسفیوں اڈورنو اور ہورک ہیمر وغیرہ نے ایک بار پھر 'روشن خیالی' کو انتہائی بے رحمی سے ہدفِ تنقید بنایا۔ اس کے محرکات بلاشبہ سیاسی نوعیت کے تھے بلکہ یہ کہنا مناسب ہے کہ یہودیت کو تحفظ فراہم کرنے کے لیے تھے۔ مارٹن ہائیڈیگر یہودیوں پر ہونے والے جبر کو مغربی تہذیب کی بقا کے لیے ایک اہم مسئلہ سمجھتا تھا۔ مختصر یہ کہ ایک بار پھر معروضی سچائی کی شناخت اس کے خود کے حوالے سے کیے جانے کے تعلق سے صدائیں بلند ہوئیں۔ جس تصور 'خرد' کو مسترد کیا گیا، اسی کے مسخ شدہ تصور کی اقبال نے وجدان کی عظمت کے نام پر حدود متعین کرنے کی کوشش کی، مگر خود کوئی نیا تصور خرد پیش نہیں کیا اور نہ ہی کانٹین یا ہیگلیائی 'شعور' تک اپنے علم کو وسعت عطا کی۔ ہیگل کا 'مطلق علم' 'مکمل' (Whole) کی سائنسی طرز پر وضاحت کرتا ہے۔ اس طرح ہیگل کئی حوالوں سے مادیت کے انتہائی قریب چلا جاتا ہے۔ یہ درست معلوم نہیں ہوتا کہ مابعد جدید فلسفیوں (ژاک دریدا، لیوتار، لیویناس وغیرہ) سے قبل کسی بھی فلسفی نے ہیگل کے فلسفے کا جامع اور تنقیدی احاطہ پیش کیا ہے۔ مختلف تشریحات ضرور موجود ہیں جو مختلف نقطہ ہائے نظر سے پیش کی گئی ہیں، تاہم اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ مابعد جدید فلسفی ہیگل کو کلی طور پر سمجھنے میں کامیاب ہوگئے ہیں۔ مابعد جدید فلسفیوں تک جو ہیگل پہنچا وہ فرانسیسی فلسفی 'ہپولائٹ' کا ہیگل تھا، جس کی تشریحات کے بعد 'وجودیت' کے انسانی تصور وحدت کو اولیت حاصل ہوئی اور جسے دولخت کرنے کا بیڑہ مابعد جدید فلسفیوں نے اٹھالیا۔ انھوں نے بھی ہیگل کے صرف ان پہلوؤں پر بحث اٹھائی ہے جو کلیت کو کلیت نہ رہنے دیں بلکہ 'جز' کو خود میں مکمل سمجھیں۔ مابعد جدید تھیوری کے محرکات حتمی طور پر سیاسی نوعیت کے ہیں۔ ژاک دریدا واضح طور پر لکھتا ہے کہ ''ڈیکنسٹرکشن'' ایک ریڈیکل تھیوری ہے جس کا سیاست کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔ اقبال تک جس ہیگل کا تصور پہنچا، وہ جرمنی کا ہیگل تھا یا برٹرینڈ رسل جیسے لارڈز کی تشریحات کے بطن سے جنما ہیگل تھا۔ ہیگل کی فرانسیسی تشریحات جو اقبال کی وفات سے تقریباً چار یا پانچ برس قبل ہوئیں، وہ بھی اقبال تک نہ پہنچ سکیں۔ جہاں تک ہیگل کے فلسفے کو براہ راست پڑھ کر سمجھنے کا سوال ہے تو اس سلسلے میں 'رابرٹ پپن' کی رائے سب سے معقول ہے کہ آج تک کوئی بھی فلسفی ہیگل کے فلسفے کا کلی طور پر احاطہ نہیں کرسکا۔ تاہم اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہیگل کے فلسفے کی تشریح ممکن ہی نہیں ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ کسی فلسفی کو ہم نے سمجھا ہے تو صرف کہہ دینا ہی کافی نہیں ہوتا بلکہ اپنی تحریروں سے اس امر کا اظہار کرنا بھی بہت ضروری ہوجاتا ہے۔ اقبال کی شاعری اور ان کی ''فکر اسلامی کی نئی تشکیل'' ہیگل کی مکمل تفہیم کی کہیں کوئی شہادت فراہم نہیں کرتی۔ اقبال تک جن فلسفیوں کے افکار کی بازگشت سنائی دیتی ہے، وہ صرف اس وجہ سے کہ یہ فلسفی (نطشے) غیر عقلیت پسند تھے۔ اقبال کو چونکہ 'خرد' پر وجدان کی برتری اپنی مخصوص مذہبی طبع کے تحت عطا کرنا تھی اس لیے وہ تصور 'خرد' جس کا باکمال تجزیہ کانٹ نے پیش کیا، اس کا اقبال کی ''فکر اسلامی کی تشکیل نو'' (جو ان کی تمام شاعری کی صحیح معنوں میں بازگشت ہے) میں صرف ذکر ہی ملتا ہے۔ جہاں تک لینن کا تعلق ہے، اگر اقبال ان کی مذکورہ بالا کتاب کا مطالعہ کرلیتے، تو ان کا متصوفانہ وجدان مادیت سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکتا۔ اس لیے یہ کہا جاسکتا

ہے کہ اقبال کا لینن کے حوالے سے سوچا ہوا تصور 'خرد' لینن کے مادی تصور خرد کے ہر گز مماثل نہیں ہے۔
مارکسی یا لیننی فکر میں فطرت ٹھوس مادے پر مشتمل ہے جس کا کردار جدلیاتی ہے۔اس جدلیات کی رو سے 'ہے' اور 'ہونے' کا عمل باطنی طور پر مربوط ہے۔مادی جدلیات کو لینن نے ہیگل کی 'منطق کی سائنس' کے مطالعے کے دوران مادی نقطہ نظر سے واضح کیا، جب کہ فلسفہ مادیت کا انتہائی مضبوط بنیادوں پر تجزیہ انھوں نے اپنی کتاب 'مادیت اور تجربی انتقاد' میں پیش کیا (اقبال نے چونکہ لینن کی شخصیت پر قلم اٹھایا ہے، اس لیے یہاں اس امر کی ضرورت محسوس کی جارہی ہے کہ لینن کی شخصیت کو بالکل اسی طرح پیش کیا جائے جس طرح کے وہ اپنی عملی زندگی میں تھے۔ذہن نشین رہے کہ ان کی فکر ان کے عمل سے مختلف نہیں ہے)۔لینن کی یہ کتاب اینگلز کی 'اینٹی ڈیوہرنگ' میں پیش کی گئی مادی جدلیات کو ۱۹۰۵ کے روسی انقلاب کی روشنی میں آگے بڑھاتی ہے۔اس کے علاوہ لینن کی یہ کتاب مادیت کی برتری کو اس عہد کی فطری سائنس کی روشنی میں ثابت کرتی ہے۔مادیت کے اسی تصور کے تحت ہی لینن ۱۹۱۷ کے انقلاب کو کامیابی سے برپا کرنے میں کامیاب ہوئے۔اس طرح لینن کے افکار کو کسی صوفی کے ذہن میں تلاش کرنے کے بجائے زندہ تاریخ کے اوراق میں تلاش کرنا چاہیے۔ہیگل کے حوالے سے الیانکوو لکھتے ہیں کہ:

History is a truely terrifying judge. A judge who in the final analysis makes no mistakes... She has already passed her scentence, which is final and subject to no appeal... (Leninist Dialectics and the Metaphysics of Positivism, P-52).

لینن کے حوالے سے بھی تاریخی سچ کی نوعیت اس سے مختلف نہیں ہے۔لینن کی اس کتاب میں پیش کیے گئے خیالات کو سمجھے بغیر لینن کو سمجھنا ناممکن ہے، کیونکہ لینن کی شخصیت ،فکر اور عمل کا ایسا امتزاج ہے کہ پورے یقین سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ لینن کے افکار کو سمجھنا ، دراصل لینن کی عملی زندگی کو سمجھنا ہے۔ان کی تمام زندگی عمل اور نظریے کے درمیان خلیج کو کم کرنے میں ہی بسر ہوئی ہے۔ان کو مارکس کی اس فکر سے مکمل اتفاق تھا کہ اگر فلسفے کو عمل کے لیے مفید بنانا ہے تو ایسا فلسفے کو عمل کے قریب لاکر ہی ممکن ہوسکتا ہے۔فلسفے کو ماورائیت کی تلاش میں سماجی حوالوں سے جلاوطن کرنا درست نہیں ہے۔فلسفہ سماج کے اندر جنم لیتا ہے اور یہ سماج کے جتنا قریب ہوگا ، اتنا ہی یہ عمل میں رہنمائی کر سکے گا اور از خود بھی متشکل ہوگا۔
لینن کی مذکورہ بالا کتاب کا مرکزی خیال یہ ہے کہ مادی دنیا انسان کی حسیات یا شعور سے الگ خارج میں موجود ہے، جو حسیات پر اثر انداز ہوکر مختلف 'صورتوں' اور 'تمثال' وغیرہ کو پیدا کرتی ہے۔اس کا مطلب یہ ہوا کہ حواس پر معروضی سچائی کے اثرات کے علاوہ کوئی اور سچائی موجود نہیں ہے جو حواس سے الگ مخفی طور پر موجود ہو۔تاہم اس کا یہ ہرگز مطلب نہیں ہے کہ وہ 'تمثال' یا 'تصاویر' جو حس پر خارجی دنیا کے ارتسام کا نتیجہ ہیں ،ان سے الگ کوئی اور حقیقت موجود نہیں ہے۔اگر ایسا ہو تو یہ عمل بالکل میکانکی ہوکر رہ جائے گا۔حس پر ہونے والے اثرات کی حیثیت بنیادی اور قطعی ضرور ہے مگر لینن کہتے ہیں کہ:

For the materialist, sensations are images of the sole and ultimate objective reality, ultimate not in the sense that it has already been explored to the end, but in the sense that there is not and can not be any other. (P-143)

لینن کے اس اقتباس میں جہاں مادیت کی حقیقی تصویر کشی کی گئی ہے تو وہیں خیال پرستوں کے سچائیوں کو گھڑنے کے عمل کو بھی تنقید کا نشانہ بنایا گیا ہے جو معروضیت کو تسلیم نہ کرتے ہوئے یہ سمجھتے ہیں کہ ان کا ذہن 'اعلیٰ' قسم کی سچائیوں کو منظر عام پر لے کر آتا ہے، جن کی حیثیت یکتا ہوتی ہے۔شعور کے خود مختار ہونے کو بھی مارکسی اور لیننی فکر قبول نہیں کرتی ، کیونکہ شعور خود انسانی عمل سے ارتباط اور سماجی ، سیاسی اور معاشی تغیر وغیرہ سے متشکل ہوتا رہتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ کسی بھی طرح کا شعور جو اپنے مکمل ہونے کا دعوی کرتا ہے، سماجی عمل سے ارتباط میں آکر (اگر جدلیاتی طرز فکر کو نظر انداز کردے) اپنے مستقل سچائی کے دعوؤں سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے اور سماج کے لیے انتہائی مضر ثابت ہونا شروع ہوجاتا ہے۔
جہاں تک 'شے بالذات' کا تعلق ہے تو اس کے بارے اینگلز اور ان کے بعد لینن نے ثابت کیا کہ جاننے کے عمل میں شے باالذات 'شے ہمارے لیے' میں کیسے تبدیل ہوجاتی ہے۔کانٹین 'شے بالذات' کا مطلب یہ ہے کہ معروضی حقیقت تک کبھی بھی رسائی ممکن نہیں ہے، کیوں کہ انسان محض اپنے محسوسات کا ہی علم حاصل کرسکتا ہے۔کانٹین ازم کا یہ دعویٰ یہاں تک درست ہے ،تاہم اصل سوال یہ ہے کہ ہمارے حواس و ادراکات کا مادی دنیا سے کیا تعلق ہے؟ معروضی سچ پر یقین رکھنے والے مادیت پسندوں کو اپنے ادراک و محسوسات کے بارے میں یہ یقین ہے کہ یہ مادی دنیا کے پیدا کیے ہوئے ہیں، جیسا کہ لینن فلسفہ مادیت کے بارے میں ارنیسٹ ماخ اور رچرڈ ایوینیرلیس کو جواب دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ'' مادہ ہمارے اعضا پر عمل آرا ہونے کے دوران حسیات کو جنم دیتا ہے۔ان حسیات کا انحصار مغز، اعصاب اور آنکھوں کی پتلیوں وغیرہ پر ہے۔مختصر یہ کہ مادہ بنیاد ہے، جب کہ احساس، خیال اور شعور مادے کی اعلیٰ ترین پیداوار ہیں۔'' ویسے بھی مادی مفکر ہونے کی وجہ سے لینن کے لیے فکری حوالوں سے یہ کبھی بھی کوئی پیچیدہ مسئلہ نہیں رہا کہ نظریات متغیر کیوں ہیں؟ کیونکہ وہ مادے کے تغیر کی بنا پر نظریات و افکار کے تغیر کی وجوہ کی تفہیم رکھتے تھے۔جہاں تک جدلیات کا سوال ہے تو تغیر کے بغیر اس کا تصور بھی کیسے کیا جاسکتا ہے۔لینن نے اس کا بھرپور اظہار اپنی مذکورہ بالا کتاب میں کیا ہے۔'شے بالذات' لاادریوں کی اختراع ہے، جس تک پہنچنا مشکل نہیں ہے۔اس فلسفے کے حقیقی بانی عظیم جرمن فلسفی عمانوئیل کانٹ ہیں۔کانٹ کی 'شے بالذات' مظہریاتی دنیا سے متضاد ہے، جو کسی ایک گوشے میں نہیں بلکہ ہر جگہ پر ہے۔'شے بالذات' کی عدم تفہیم کے فلسفے کے باوجود کانٹ نے 'عقل' ہی کی بالادستی قائم کی اور اس کے تفاعل سے مظاہر کے علم کو ممکن قرار دیا۔کانٹ کا فلسفہ عقل کی بالادستی کو سبجیکٹ کے باطن میں قائم کرتا ہے۔کانٹ کے وضع کردہ مقولات (categories) فوق تجربی سبجیکٹ میں تجریدی طور پر موجود ہیں جن سے ہم آہنگی ہونے پر ہی عقل سچائی کا حکم لگاتی ہے۔اس کا مطلب یہ ہے کہ تجربے کے

بعد یہ احساس جاگزین ہوتا ہے کہ مقولات بحیثیت ایک تجرید کے منطقی نتائج لیے ہوئے سبجیکٹ میں موجود ہیں جن کو معروض سے برسرِ پیکار ہونے کے بعد سبجیکٹ خود میں شناخت کرتا ہے، جن میں خارج صرف اس احساس کو جاگزین کرنے کی حد تک ہی شامل ہوتا ہے۔ قطع نظر اس امر کے کانٹ کے مقولات اس کے فلسفے کو جمود کی جانب لے جاتے ہیں، تاہم کانٹ کے منطقی مقولات فوق تجربی سبجیکٹ میں دراصل 'عقل' ہی کی برتری کو ثابت کرتے ہیں۔ اس سے یہ بھی واضح ہو رہا ہے کہ کانٹ کے لیے انسان فطرت سے حتمی طور پر جدا ہے۔ لینن سے قبل ہیگل نے ہی 'شے بالذات' کے حوالے سے واضح کر دیا تھا کہ فطرت اور انسان کے درمیان جنم لینے والے افتراق سے ہی 'شے بالذات' کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ اگر اس افتراق کو فطری سائنس کی روشنی میں واضح کر دیا جائے تو حس، وجدان اور عقل کی حتمی علیحدگی کو ان کی یکتائی میں ہی الگ کیا جا سکتا ہے۔ 'شے بالذات' چونکہ ایک ایسی تجرید ہے جو صرف اور صرف مادے سے کٹ کر ہی قائم رہ سکتی ہے۔ اس لیے اس تجرید کو اس کے معروض سے وابستہ کرنا ضروری ہے۔ اسی تصور کو ذہن میں رکھتے ہوئے لینن، ہیگل کی منطق کے مطالعے کے دوران 'فکر کی سائنس' (جو صرف اور صرف تجرید ہوتی ہے) کے برعکس تاریخی حوالوں سے حقیقی مادی اجزا کی اہمیت پر زور دیتے ہیں۔ لینن واضح الفاظ میں ہیگل کی 'منطق کی سائنس' کے اس پہلو کی توثیق کرتے ہیں جس کے مطابق ہیگل کانٹین مقولات کو میکانیکی انداز میں مجرد تصور کرنے کے برعکس ان کے خارج سے اخذ کرنے پر زور دیتے ہیں۔ اس تناظر میں دیکھیں تو لینن کو 'شے بالذات' کے حوالے سے دیکھنا یا پھر کانٹین مفہوم میں 'شعور' کو حقارت کی نظر سے دیکھنا عجب محسوس ہوتا ہے۔

اقبال کا یہ شعر 'شے بالذات' کی سچائی کا دعویٰ کرتا ہے:

آج آنکھ نے دیکھا تو وہ عالم ہوا ثابت
میں جس کو سمجھتا تھا کلیسا کے خرافات

یہاں پر یہ واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے کہ اقبال کے نزدیک 'شے بالذات' ایک ایسی سچائی ہے جس کا انکشاف لینن پر تو ان کی وفات کے بعد یعنی 'روزِ محشر' کو ہی ہونا چاہیے، مگر اقبال روزِ محشر سے پہلے ہی اس سے آگاہ دکھائی دیتے ہیں۔ اس طرح 'اقبالی' لینن کے لیے اقبال کی اختراع کردہ 'ماورائیت' 'شے بالذات' ہی بنی رہی، قطع نظر اس حقیقت کے کہ حقیقی لینن نے 'شے بالذات' کو مابعدالطبیعاتی خرافات کے علاوہ کچھ نہیں جانا مگر اقبال کے لیے 'وہ شے بالذات' 'شے اقبال' ہو گئی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ 'شے بالذات' کو 'شے ہمارے لیے' بنانے کے لیے اقبال کے طریقہ کار کو بروئے کار لایا جا سکتا ہے۔ یہاں پر سوال یہ ہے کہ اقبال کا طریقہ کار دراصل ہے کیا؟ اگر وہ قدیم تصوف کی ہی ایک شکل ہے تو اس کا ابطال تو جدید فلسفے اور جدید طبیعات نے بخوبی کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اب صوفیوں کے صرف قصے ہی رہ چکے ہیں صوفی نہیں۔

ان نکات کے علاوہ اقبال نے اپنی نظم میں لینن کی زبان سے جن خیالات و اعتراضات کا اظہار کرایا ہے، ان کی مرکزی فکر کو ۱۸۴۸ میں لکھی گئی مارکس اور اینگلز کی مشترکہ تصنیف ''کمیونسٹ مینی فیسٹو'' میں دریافت کیا گیا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا درست نہیں ہے کہ لینن کا ان افکار سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ لینن

تو ان خیالات کی عملی تعبیر کا دوسرا نام ہے۔ ''کمیونسٹ مینی فیسٹو'' کے ساتھ اقبال کی اس نظم کا رشتہ جوڑنے کی دو وجوہ ہیں۔ موجودہ عالمی بحران جس کی پیشین گوئی مارکس اور اینگلز نے مینی فیسٹو میں کی تھی، جس کی صداقت کو آج بھی چیلنج نہیں کیا جا سکتا۔ اس طرح یہ ایک طرف ''مینی فیسٹو'' کے مصنفین کے نظریات کی حقانیت کو ثابت کرتی ہے کیوں کہ جو سوالات یا اعتراضات اقبال نے لینن کی زبان سے ادا کرائے ہیں اُنھیں لینن سے قبل کی مارکسی فکر میں بآسانی دریافت کیا جا سکتا ہے۔ اقبال کے بیشتر اشعار کو ''کمیونسٹ مینی فیسٹو'' کے اقتباسات کے ساتھ ملا کر پیش کرنے کی وجہ مفکرین کی فکری یکسانیت یا یوں کہیں کہ اقبال کے تخلیقی عمل میں 'مینی فیسٹو' کے کردار کو بھی عیاں کرنا ہے۔ 'مینی فیسٹو' کے مصنفین مغربی بورژوا طبقے کی مطلق العنانیت اور دیگر اقوام کے غریبوں کی دہشت زدہ حالت کو یوں بیان کرتے ہیں:

''بورژوا طبقے نے اپنے بہ مشکل ایک سو برس کے دورِ حکومت میں اتنی بڑی اور دیوپیکر پیداواری قوتیں تخلیق کر لی ہیں کہ پچھلی تمام نسلیں مل کر بھی نہ کر سکی تھیں.... اس نے غیر مہذب اور نیم مہذب ملکوں کو مہذب ملکوں کا، کسانوں کی قوموں کو بورژوا قوموں کا، مشرق کو مغرب کا محتاج بنا دیا'' (مینی فیسٹو، ص، ۴۷)۔

اقبال کا یہ شعر ملاحظہ کریں:

مشرق کے خداوند سفیرانِ فرنگی
مغرب کے خداوند درخشندہ فلزات

'مینی فیسٹو' کے مصنفین کو بورژوا طبقے کی اپنی ترقی و بقا کے حوالے سے اقدامات مظلوموں کے استحصال کا نتیجہ دکھائی دیتے تھے، تاہم انھیں اس استحصال سے امید کی کرن بھی دکھائی دیتی تھی۔ جس کی وجہ یہ تھی کہ ذرائع پیداوار مرکزی حیثیت اختیار کر لیں گے اور ملکیت کا ارتکاز بڑھتا چلا جائے گا۔ پیداواری قوتوں کی ترقی سے جو ذرائع تخلیق کیے جائیں گے وہ بلا آخر ان ہی کے خلاف استعمال ہوں گے، تاہم بورژوا طبقے کی ترقی کے بارے میں مینی فیسٹو میں کسی طرح کا شبہ ظاہر نہیں کیا گیا۔ مصنفین لکھتے ہیں ''قدرت کی طاقتوں پر انسان کی کارفرمائی، مشینیں، صنعت، ذرائع میں کیمیا کا استعمال .... آج سے پہلے کسی زمانے کے لوگوں کے وہم و گمان میں بھی یہ بات نہیں آ سکتی تھی'' (ص، ۴۷۔۵۷)۔

اقبال نے بھی مارکسی فکر کے اس پہلو کی روشنی میں بورژوا طبقے کی بے مثل ترقی کو محسوس کیا، تاہم اقبال کا یہ شعر ترقی کے پہلو کے ساتھ ساتھ شکوے کی شکل بھی اختیار کر لیتا ہے۔ اقبال کہتے ہیں:

وہ قوم کہ فیضانِ سماوی سے ہو محروم
حد اس کے کمالات کی ہے برق و بخارات

لینن نے اپنی کتاب 'ریاست اور انقلاب' میں مغربی 'تعلیم مساوات' اور مغربی لبرل جمہوریت کی بدترین شکل کا باہمی رشتہ جوڑا تھا۔ ان کے نزدیک مغربی جمہوریت، طبقات پر مشتمل معاشرے کا نام ہے۔ جب کہ حقیقی مساوات، ملکیت کے حوالے سے برابری کے حق پر مبنی ہونی چاہیے جو سرمایہ داری نظام میں ناممکن ہے۔ لینن لکھتے ہیں کہ ''جمہوریت ریاست کی کئی مختلف شکلوں میں سے ایک شکل ہے۔ چنانچہ ہر قسم کی

ریاست کی طرح جمہوریت میں بھی ایک طرف تو لوگوں کے خلاف باقاعدہ اور باضابطہ تشدد سے کام لیا جاتا ہے اور دوسری طرف ظاہری یا رسمی طور سے وہ شہریوں کی برابری کا دم بھرتی ہے'' (ص،۱۲۵۔۱۲۴)۔

اقبال نے مارکسیت کے نظریہ سازوں سے اپنی اس نظم میں خاطر خواہ استفادہ کیا ہے۔ اس نظم کے عنوان سے اسی صورت ہم آہنگ ہوا جا سکتا تھا۔ اقبال کہتے ہیں:

پیتے ہیں لہو، دیتے ہیں تعلیم مساوات

ہم دیکھتے ہیں کہ مارکسیت کی رو سے بورژوا طبقے کی ترقی اور تباہی کی وجوہ تلاش کرنی مشکل نہیں ہیں۔ بورژوا طبقہ اس کی موت کا پیغام لے کر آنے والے طبقات کو کچلنے کے لیے ظلم کی ہر حد عبور کرتا چلا جاتا ہے۔ اس کے لیے اسے کئی دوسرے اداروں کے علاوہ ریاستی مشینری کی ضرورت ہوتی ہے، جو طاقت کا منبع ہے۔ بورژوازی اپنے مفادات کا تحفظ کرنے کے لیے صورت حال کو جوں کا توں رکھنے کا ذمہ اٹھاتی ہے۔ دوسری طرف مزدور طبقے سے اس کی ہر طرح کی تخلیقی صلاحیت چھین لی جاتی ہے اور اسے محض بورژوا طبقہ اپنے ذاتی منافع کے لیے مشین کے سپرد کر دیتا ہے۔ مینی فیسٹو میں مزدور کی غیر تخلیقی حیثیت کو یوں بیان کیا گیا ہے، ''اس کی حیثیت مشین کے دم چھلّے سے زیادہ نہیں ہے، اسے اب صرف مشین کو چلانے کا نہایت اکتا دینے والا اور آسان طریقہ آنا چاہیے'' (ص،۷۷)۔

شاعر مشرق کو مینی فیسٹو کے مصنفین کے مزدور کی غیر تخلیقی سرگرمی کے بارے میں کیے گئے تجزیے کا بخوبی علم ہے۔ کہتے ہیں،

ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت
احساس مروت کو کچل دیتے ہیں آلات

اس مضمون میں اشعار اور اقتباسات کے درمیان یہ مماثلت شاعر اور مصنفین کی فکری یک جہتی کی عکاسی کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے، ایسا لگتا ہے کہ اقبال نے 'مینی فیسٹو' کو سامنے رکھ کر اشعار کہنے شروع کر دیے ہوں، ایسا اس لیے بھی ضروری ہے کہ اقبال کو لینن کے افکار کی نمائندگی مقصود ہے۔ تاہم بنیادی فرق نظم کے آخری شعر میں عیاں ہو جاتا ہے۔ اسی ایک شعر سے اقبال کی فکر کا بنیادی پہلو واضح ہو جاتا ہے۔ یہ شعر رجائیت کا علمبردار نہیں۔ یہ امید کے برعکس یاسیت کا داعی ہے۔ عمل کے برعکس بے عملی کی نمائندگی کرتا ہے اور دنیاوی استحصال کا خاتمہ انسان کی موت کے بعد تصور کرتا ہے۔ یہ شعر ایک ایسی تعیین Determinism کی نمائندگی کرتا ہے جو انسانی عمل پر عدم انحصار کی وجہ سے جبریت، ظلم اور استحصال وغیرہ کو فاتح قرار دیتی ہے، ملاحظہ کریں:

کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ
دنیا ہے تیری منتظر روز مکافات

اس شعر میں اقبال نے سرمایہ داری نظام کے اس بحران کی تحلیل چند گھڑے گھڑائے جامد اصولوں کے تحت کرنے کی کوشش کی ہے۔ سماجی بحران کی حیثیت ماورائی قطعاً نہیں ہے۔ یہ بحران سماجی، سیاسی اور معاشی

عمل کے نتیجے میں جنم لینے والے ان تضادات کا نتیجہ ہے جن کی تشکیل اور ارتقا میں جہاں پیداواری عمل کا وحشت ناک کردار شامل ہے تو ساتھ ہی ساتھ اس کو دوام عطا کرنے والے تصوراتی اور توہم پرستانہ ماورائی فلسفے بھی شامل ہیں۔ اقبال کا مقصد اپنے عقیدے کی فوقیت ہے، تاریخی ارتقا میں جس کا کردار اب افادیت کے برعکس مسائل کو مزید گنجلک کرنے والے عوامل کا سا ہو کر رہ گیا ہے۔ کیوں کہ انسانی رجعت سماجی تغیراتی عمل سے تضاد کا شکار ہو گئی ہے۔ اس پس منظر میں ان افکار کو لینن سے منسوب کرنا دنیا میں یاسیت کو فروغ بخشنے کے مترادف ہے۔ اس کا محرک شاعر کی حقیقت کے برعکس صرف تخیل میں سبقت لے جانے کی خواہش بھر ہے۔ اس طرح کے خواب دیکھنے کا حق صرف خیالی شاعر یا مثالی مفکر کو ہی حاصل ہوتا ہے۔ وہ کسی بھی ہستی کو ہر جنگ کا فاتح اپنے تخیل کی مدد سے قرار دے سکتا ہے۔ لینن کی تمام زندگی مارکسی جدلیاتی فکر کو ہر لحہ تغیر پذیر سماج سے اخذ کرتے اور سماج پر اس کا اطلاق کرتے ہوئے بسر ہو گئی۔ لینن کا تجزیاتی و تشریحی طریقۂ کار ایسا نہیں تھا جسے صرف ایک بار سیکھنا ہی ضروری ہوتا ہے اور اس کے بعد اسے شیلف سے اُٹھا کر ریاستی مشینری، 'اخلاقی پولیس' یا پھر دوسرے جبری اداروں کے ذریعے اس کا اطلاق کر دیا جائے۔ لیننی جدلیات تو معروضی متغیر عمل سے اس کے تمام تر عوامل کی تشکیل کو جمود کے برعکس اس کی حرکت میں دیکھنے سے از خود صورت پذیر ہوتی رہتی ہے، جس کے مطابق انسانی دماغ طرح طرح کے خیالات ہی نہیں تراشتا، بلکہ وہ انسانی شعور کو معروض سے ہم آہنگ بھی کرتا ہے۔ ہم آہنگی کا یہ عمل جامد یا حرکت یا تضادات سے عاری نہیں ہے۔ اپنی کتاب 'مادیت اور تجربی انتقاد' میں جب لینن نے مادے کی اولیت کو واضح کیا تو بے شمار ماورائی قسم کے تنقیدی قمار بازوں نے اپنی اپنی مثالیت کو بچانے کے لیے لینن کی مادیت کو اس مخصوص تناظر میں دیکھنے کی بجائے اپنی روایتی فکری بغض کو قائم رکھتے ہوئے میکانیکی نقطۂ نظر سے دیکھنے کی کوشش کرتے رہے۔ لینن کی مذکورہ بالا کتاب کی سچائی کو روسی انقلاب نے ثابت کر دکھایا۔ بعد ازاں لینن اسی کتاب کے بنیادی خیال یعنی مادے کی اولیت کو ہیگلیائی منطق کے مطالعے کے دوران اپنی 'فلسفیانہ نوٹ بک' میں مزید تشکیل دیتے ہیں جس میں وہ شعور کا کردار واضح کرتے ہیں۔ لینن کا شعور کی اصطلاح کو استعمال کرنے کا رجحان کسی ان دیکھے عالم سے متشکل نہیں ہوتا، بلکہ معروض کی اپنی حرکت کے دوران حواس کے تفاعل کی حد متعین کرتا ہوا شعور کی جانب بڑھتا ہے۔ لینن 'فلسفیانہ نوٹ بک' میں حواس کی معروض سے پیکار سے قبل شعور کی برتری کو مسترد کرتے ہیں، جب کہ حواس کے شعور کے مقابلے میں خارجی معروض کی نمائندگی کو سطحی قرار دیتے ہیں، جس کی وجہ یہ ہے حواس میں شعور کے برعکس مکمل نمائندگی کرنے کی صلاحیت نہیں ہے۔ لینن سوالیہ انداز میں کہتے ہیں کہ ''کیا حسی نمائندگی فکر سے زیادہ حقیقت کے قریب ہے؟ اس کا جواب ہاں اور نہ دونوں میں دیا جا سکتا ہے۔ حسیت کلی حرکت کی نمائندگی نہیں کر سکتی ..... لیکن فکر ایسا کر سکتی ہے اور اسے کرنا چاہیے۔ حسی نمائندگی (Representation) سے حاصل کی گئی فکر حقیقت کو منعکس کرتی ہے، زمان معروضی حقیقت کے وجود کی ہئیت ہے۔ یہاں پر ہیگل کی خیال پرستی، زمان کے تصور میں ہے (نہ کہ حسی نمائندگی کی فکر کے متعلق)'' (فلسفیانہ نوٹ بک، والیم ۳۸، ص ۲۲۷)۔ اس اقتباس سے حسی اولیت لینن کی 'مادیت اور تجربی انتقاد' میں

تشکیل کردہ خیال سے آگے بڑھتی ہے جب کہ ساتھ ہی اس کی حدود بھی متعین کر کے شعور کے لیے راستہ ہموار کر دیتی ہے۔ یہاں پر یہ واضح رہنا چاہیے کہ حسیت کا معروض سے گزرنا ضروری ہے، صرف اسی صورت میں معروضی سچائی تک پہنچا جا سکتا ہے۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ لینن کی مادی جدلیات کو میکانیکی تصور کہا جائے۔ جب کہ اقبال کے نزدیک اگر خرد کو ارتقا کی پیداوار سمجھنا ہے تو اسے لازمی طور پر میکانیکی بھی ہونا چاہیے، جیسا کہ اقبال دوسرے خطبے میں شعور کے بارے میں کہتے ہیں کہ ''یہ کہنا کہ وہ مادے ہی کی عمل کا پس مظہر ہے اس کی آزادانہ فعلیت سے انکار کرنا ہے، آزادانہ فعلیت سے انکار کرنا تمام علم کی قدر و قیمت ہی سے انکار کرنا ہے'' (ایضاً، ص، ۶۵)۔ اس سے شعور کے بارے میں اقبال کا کلیدی نکتہ واضح ہو جاتا ہے۔ تاہم جدلیاتی مادیت میں شعور کا کردار انفعالی نہیں ہوتا۔ (جیسا کہ لینن نے فلسفیانہ نوٹ بک میں واضح کیا ہے)۔ اقبال کی ''اسلامی فکر کی نئی تشکیل'' میں مادی جدلیات کا کوئی ذکر موجود نہیں ہے، یہاں تک کہ مارکس اور اینگلز کا ذکر بھی موجود نہیں ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ان کے ذہن میں میکانیکی مادیت کا تصور سولھویں صدی کے میکانیکی تصور سے آگے نہیں بڑھا تھا۔ اس کے علاوہ اسی کتاب میں ہیگل کا ذکر ان کی کائناتی 'سپرٹ' کے حوالے سے صرف دو بار چند الفاظ میں کیا گیا ہے، جو کسی بھی نکتے کی وضاحت نہیں کرتا۔ جدلیاتی مادیت کے مارکس، اینگلز اور لینن کے تصور سے نابلد ہونے کی وجہ سے اقبال نے مادیت سے ابھرتے ہوئے شعور کو میکانیکی تصور کر لیا اور 'وجدان' کو حقیقت اولیٰ کے حصول کے لیے لازمی سمجھ لیا۔ اقبال جب پروفیسر وائٹ ہیڈ کی تقلید میں یہ کہتے ہیں کہ ''مادیت کا روایتی نظریہ مکمل طور پر ناقابل تسلیم ہے'' (ایضاً، ص، ۵۷)، تو یہاں وہ جدلیاتی مادیت کے برعکس میکانکی مادیت کو ہی ذہن میں رکھتے ہیں، جب کہ اگلے ہی لمحے یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ جس میکانیکی مادیت پر لینن تنقید کرتے ہیں، اقبال اس میکانیکی مادیت سے بھی کلی طور پر آگاہ نہیں ہیں۔ وہ مادی نظریے کے بارے میں وائٹ ہیڈ کی توثیق کرتے پادری برکلے کے خیالات سے ہم آہنگ ہونے کی سعی کرتے ہیں۔ اس طرح اقبال مغربی فلسفے کی تشکیک پسند روایت کی جانب بڑھتے ہیں، جس کے مطابق فطرت کے وجود سے انکار نہیں کیا جاتا بلکہ فطرت کو اس کے خود میں تلاش کرنے کی بجائے انسانی ذہن میں تلاش کیا جاتا ہے۔ یہ روایت کانٹ کے فلسفے میں اپنی انتہا کو پہنچ جاتی ہے، جن کے مطابق اشیا کی حقیقی ماہیت کا علم ممکن ہی نہیں ہے۔ اقبال کے نزدیک بھی ''نہ ان کی تصدیق ممکن ہے نہ ادراک'' (ایضاً، ص، ۵۷)۔ فرماتے ہیں کہ ''جدید سائنس برکلے کی تنقید کے ساتھ اتفاق رائے کرتی ہے، حالانکہ ایک زمانے میں یہی اس کی بنیادوں پر حملہ تصور کیا جاتا تھا'' (اسلامی فکر کی نئی تشکیل، ص ۵۸)۔ اس طرح اقبال مغربی فلسفیوں کی تقلید میں فطرت اور انسان کے مابین حتمی افتراق تسلیم کرتے ہوئے فطرت سے وابستہ سچائی کے حصول کو ناممکن سمجھتے ہیں۔ اقبال کے ذہن میں مادیت کا جو تصور پایا جاتا ہے، وہ بیسویں صدی کی میکانیکیت تک آ پہنچتا ہے، اسے وہ سولھویں صدی کے پادریوں کے خیالات سے ہم آہنگ کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ ان کی خواہش ہے کہ وہ پادری برکلے کے خیالات کو کسی طریقے سے امر کر دیں، جس کے مطابق فطرت کو موجود تصور کیا جاتا ہے۔ مگر تصورات کو بھی فطرت کی تخلیق کے برعکس انسانی ذہن میں موجود

سمجھا جاتا ہے۔ برکلے کا مکتبہ فکر عیسائیت کے قریب ہونے کی وجہ سے مغربی فکر کی جڑوں میں داخل ہو گیا، اسی فکر سے انانیت پسندی (وجودیت، جدیدیت وغیرہ) کی کم و بیش تمام تحریکیں وجود پذیر ہوتی ہیں۔

''فکرِ اسلامی کی نئی تشکیل'' تضادات سے پر کتاب ہے، کیوں کہ یہ آزادانہ تحقیق کے برعکس ایک مذہبی وصوفی شاعر کی حیثیت سے لکھی گئی ہے، تحقیقی طریقۂ کار آزادانہ نہیں ہے۔ جدید سائنس یا مادیت کو اپنے عقیدے کی سچائی کو ثابت کرنے کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ اقبال متصوفانہ 'انانیت پسندی' کی روایت پر پوری قوت سے قائم ہیں جس کے مطابق تغیر زمان کا خاصہ ہے، مگر زمان مادے کی حالت نہیں، اس کا رخ ذات سے خارج کی جانب ہوتا ہے۔ لکھتے ہیں کہ ''میری داخلی زندگی میں کوئی بھی شے جامد نہیں ہے، ایک مستقل حرکت ہے'' (ص ۴۷)۔ اقبال کا یہ تصور کلی طور پر فرانسیسی جدید صوفی برگساں سے مستعار شدہ ہے، جس کے مطابق ذات کا یہ سفر مستقبل کی جانب ہے، جس کے دوران تخلیقی بہاؤ کا ارتقا جاری رہتا ہے۔ اسی حرکت کو اقبال نے زمان کا تغیر سمجھا۔ اگر تغیر داخلی مرکزیت کا خارج کی جانب حرکت کا احساس ہے تو ایسی صورت میں خارج میں حرکت یا تغیر کو حقیقت کیوں تصور کیا جائے؟

لینن نے مابعدالطبیعاتی مفکروں کی نجات کی ماورائی خواہشات کا حتمی تجزیہ ان الفاظ میں پیش کیا ہے، ''اگر خارجی دنیا اور فطرت کو حسیات کا مجموعہ تسلیم کر لیں، جو ہمارے ذہن میں کسی ماورائی ہستی کی بدولت ہے۔ اگر یہ تسلیم کر لیں اور انسان سے الگ اور انسانی ذہن سے باہر ان حسیات کی موجودگی کی تلاش ترک کر دیں، تو میں علم کی مثالی تھیوری کے احاطہ میں تمام فطری سائنس اور اس کے تمام تر استعمال اور استخراج کو یقینی تسلیم کر لوں گا۔ صرف اور صرف یہی وہ دائرہ ہے جس میں رہ کر میں امن اور مذہب کے استخراج کو ممکن بنا سکتا ہوں'' (مادیت اور تجربی انتقاد، ص، ۱۹)۔ یہی وہ مرکزی نکتہ ہے جو تمام ماورائی شاعروں، صوفیوں اور مذہب پرستوں کی فکر کا ماحصل ہے۔ اگر لینن کی 'مادیت اور تجربی انتقاد' کو توجہ سے پڑھا جائے تو واضح ہو جاتا ہے کہ لینن نے کس طرح میکانیکی مادیت کو جدلیاتی مادیت سے الگ کیا۔ نہ صرف الگ بلکہ لینن نے انیسویں صدی کے میکانکی تصور کو بورژوا سائنس دانوں کے ذاتی و غیر ذاتی مفادات سے تشکیل پانے والی یک طرفہ طبیعاتی لازمیت کی بنیاد پر سخت تنقید کا نشانہ بنایا۔ پرانی طبیعات کے نزدیک حقیقت صرف مادے کا عکس ہے۔ اگر پرانی طبیعات کے اس خیال کو صحیح تصور کر لیا جائے تو عقلیت کی حیثیت مجہول ہو جاتی ہے جو خارجی ارتقا کی مرہون منت ہونے کی وجہ سے میکانیکی نوعیت کی ہے۔ تاہم سوال یہ ہے کہ اس کا جدلیاتی مادیت سے کیا تعلق؟ خارجی دنیا کا عکس سمجھنے کا مطلب یہ ہے کہ خارج ہمارے لیے جامد ہے، یعنی مادہ نہ ہی متغیر ہے، نہ ہی اس میں تضادات موجود ہیں اور نہ ہی اس سے حرکت کے تصور کو اخذ کرنا چاہیے۔ اگر تغیر اور حرکت حتمی ہے اور اس کی نوعیت باطنی کے برعکس خارجی ہے تو اس صورت میں مادے کی گہرائی میں اترنے کے عمل کی کوئی حد نہیں ہے۔ سماجی سطح پر فطرت اور اس کی تخلیق، جو پیداواری عمل کے ذریعے ممکن ہوتی ہے، انسانی عمل میں ہی کوئی معنی حاصل کرتی ہے۔ اس کے مطابق فطرت انسان کے ساتھ فطرت کی حیثیت نقطۂ آغاز کے برعکس انفعالی نہیں رہتی۔ انسان کے عمل سے ہی فطرت اور خود انسان تصوراتی سطح کے برعکس حقیقی سطح پر کوئی

معنی حاصل کرتا ہے۔

جدید سائنس نے ہر عہد میں جدلیاتی مادیت کی سچائی کو ثابت کیا ہے، وہ جدلیاتی مادیت جس کے مطابق کہیں بھی سکوت نہیں ہے،فطرت سماج اور انسانی فکر ہر لحہ متغیر ہیں۔اس اعتبار سے یہ فلسفیانہ اور 'مابعد الطبیعاتی مادیت' سے قطعی مختلف ہے۔مادی جدلیات کے اس پہلو کو لینن نے آج سے تقریباً سو برس پہلے شناخت کیا اور اس کی وضاحت اپنی کتاب میں پیش کی۔لینن کی پیش کردہ جدلیاتی مادیت کا یہی پہلو ہے جو ان کے ناقدوں کی نظر سے اوجھل رہا۔جب تک لینن کو ان کے تمام اوصاف سمیت نہیں دیکھا جاتا اس وقت تک لینن پر لکھی گئی تحریروں کی سچائی مشکوک ہی رہے گی۔جہاں تک لینن کی جدلیات کا تعلق ہے تو وہ متضاد خصوصیات کو مختلف عوامل کے درمیان رکھ کر جانچتی ہے اور اسی دوران جدلیاتی نظریہ بھی تقویت حاصل کرتا ہے۔گزشتہ مادی جدلیات سے لینن کی جدلیات اس لیے مختلف ہوتی ہے کہ یہ مختلف عہد کی سیاسی،سماجی اور معاشی صورت حال سے تخلیق ہوتی ہے۔لینن کا ہدف حقیقت کی تشکیل کرنے والے مخفی قوانین کو عیاں کرنا ہے،مگر یہ حقیقت حرکی قوانین کے تابع ہونے کی وجہ سے کبھی بھی مستقل نہیں ہوتی،اس طرح یہ نکتہ بھی عیاں ہوتا ہے کہ لینن کا 'تصور خرد' روایتی 'خرد کے نظریات' سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔

اقبال نے جب ''شکوہ'' تحریر کی تو کسی بھی تو ہم پر متصوفانہ فنکارانہ قوت استنباط اور جمالیاتی عوامل کو داؤ پر نہیں لگنے دیا۔انھوں نے تصوف اور فنکارانہ نقطۂ نظر کے ساتھ بغیر کسی ابہام کے اپنے عہد کے مسلمانوں کے ذلت آمیز حالات کا یک رخے تاریخی واقعات کی روشنی میں ماورائی تجزیہ پیش کیا۔گو کہ ان کی ماورائیت میں قبول واسترداد دونوں ہی پہلو پائے جاتے ہیں۔تفکراتی حوالوں سے غالب عنصر معروضیت کے برعکس ان کی اپنی ہی مثالیت پسندی ہے مگر اس کے باوجود 'شکوہ' میں توجہ طلب اور غالب عنصر فنکارانہ حریت افکار ہی ہے۔اقبال 'شکوہ' کرتے ہوئے کسی گستاخانہ پہلو کی پرواہ بھی نہیں کرتے۔لیکن لینن کے لیے فنکارانہ منصب کے برعکس مقلدانہ پہلو حرارت ایمان کی بنا پر غالب رہتا ہے،جس سے لینن کی شخصیت کچھ اس طرح مسخ ہوتی ہے کہ حقیقی لینن کی جگہ اقبال کے تخیلی لینن لے لیتے ہیں۔لینن کو یہ شرف حاصل نہیں ہوسکا کہ حضرت اقبال ان کی دونوں فلسفیانہ کتابوں کا مطالعہ فرماتے اور اس کے بعد لینن کی سیاسی وسماجی جدوجہد کو ان کے فلسفیانہ افکار کی روشنی میں پرکھتے۔اسی وجہ سے جس لینن کو حضرت اقبال معرض وجود میں لے کر آئے ہیں ان کا حقیقی لینن سے کوئی خاص تعلق نہیں ہے۔لینن کو مکمل طور پر جانے بغیر ان پر ایک لفظ بھی لکھنا حقائق کو مسخ کرنے کے مترادف ہے۔سوال یہ ہے کہ کیا اقبال کی اس نظم کو پڑھ کر ان لوگوں کے ذہن کے کسی گوشے میں اس بات کا احساس جاگزین ہو رہا ہے جو لینن جیسے انقلابی مفکر کی فکر سے آگاہی رکھتے ہیں کہ اقبال خود اس عمل سے گزرے ہیں؟

ابھی تک جو جائزہ پیش کیا گیا ہے اس میں اقبال کو بحیثیت مفکر دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔اسی وجہ سے تجزیے کو اقبال کی کتاب ''اسلامی فکر کی نئی تشکیل'' تک وسعت دی گئی۔تفکرات کے برعکس جمالیات میں اتنے کڑے معیار کی گنجائش نہیں ہے،تاہم اس کا یہ مطلب بھی نہیں ہے کہ جمالیات میں شعوری سطح پر یا اپنی کم

علمی کی بنا پر ٹھوس حقیقت کو اس کے تلازمات سے محروم کر کے خود ساختہ تجرید میں تباہ کر دیا جائے۔اگر لینن کو موضوع فن بنایا گیا ہے تو قاری کا بھی لکھنے والے سے اپنی ماورائی انسیت کو بالائے طاق رکھتے ہوئے حقائق پر توجہ مرکوز کرنا ضروری ہے۔باطنی تجربہ یاسیت پر مبنی رومانوی طرز فکر میں اہم ہوسکتا ہے،جس میں ہر فاتح محض تخیل میں اپنی ذات کا فاتح بن کر ابھرتا ہے۔مگر حقیقت پسندی کا اس سے کیا تعلق ہے؟

روسی 'ہئیت پسندوں' نے دعویٰ کیا کہ جمالیاتی تفاعل تو ازخود 'اچنبھیانے' (Deform) کی خاصیت رکھتا ہے۔ہئیت پسندوں کا دعویٰ احمقانہ نوعیت کا ہے۔جہاں تک جمالیاتی تفاعل کا تخلیق کی نوعیت پر اثر انداز ہونے کا سوال ہے تو اس پہلو پر کسی کو کوئی اعتراض نہیں ہے،لیکن شعوری کوشش سے 'ڈی فارم' کرنے کے عمل کا دعویٰ سیاسی اور سماجی صورت حال پر ردعمل کا نتیجہ ہے،جس کی بیشتر مثالیں انیسویں صدی کے آغاز میں فاشسٹ ایزرا پاؤنڈ اور ونڈھم لیوس اور نیم فاشسٹ ٹی ایس ایلیٹ کی شکل میں ملتی ہیں۔یہ رجحانات اس وقت کی سماجی وسیاسی عوامل کے ردعمل کے روپ میں سامنے آئے اور اس کے بعد معاشی مقصدیت کے تابع ہوتے چلے گئے۔فریڈرک اینگلز نے بہت عرصہ قبل لکھا کہ ''ادب حقیقت کا نظارہ دور سے کراتا ہے۔'' اینگلز کی مراد شعوری دروغ گوئی یا ادبی اقدار کو دروغ گوئی کی بھینٹ چڑھانے سے ہرگز نہیں تھی،ان کا مقصد صرف اور صرف جمالیات کے اثرات کی دیگر عوامل سے الگ شناخت کی طرف توجہ مبذول کرانا تھا۔لیون ٹراٹسکی نے ہئیت پسندوں کے برعکس اس تصور کو اینگلز سے مستعار لیا،جس کا اظہار انھوں نے اپنی کتاب 'ادب اور انقلاب' میں کیا۔اس عہد میں بھی ادب وشاعری کی آزادی کو قائم رکھا جب سماجی وسیاسی حوالوں سے صورت حال کی نوعیت ایسی تھی کہ فنکار انقلاب کی گونج سے ازخود متاثر ہو رہے تھے۔(ٹیری ایگلٹن کا یہ دعویٰ کہ ٹراٹسکی کا یہ تصور روسی ہئیت پسندوں کے افکار کی بازگشت ہے،سراسر غلط ہے)۔حقائق کو مسخ کرنا قطعاً دوسرا عمل ہے جسے کسی بھی شاعر کی لمحاتی ترنگ کی بھینٹ چڑھانا درست نہیں ہے،بالخصوص اس وقت جب کسی شخصیت کو موضوع بنایا جائے۔اگر جمالیاتی احاطے میں آتے ہی ہر موضوع اور کردار جمالیاتی منطق سے متشکل ہوتا ہے تو اس کے لیے واقعاتی سطح پر دروغ گوئی کا کیا جواز ہے؟

تخلیق کاروں کی اکثریت کا المیہ یہ ہے کہ وہ انسان اور سماجی عمل کی ہر جہت کو ماضی بعید میں تیار کردہ کسی چوکھٹے سے گزارنے کی کوشش کرتے ہیں۔وہ چوکھٹا دراصل خارج کی بجائے ان کے اپنے ہی ذہن میں موجود ہوتا ہے۔جب سب کچھ ذہن میں موجود ہے تو آزادی کا احساس اور اس آزادی کا حصول بھی ان کے لیے ذہن میں ہی ہونا ضروری ہو جاتا ہے۔بے شمار صوفی صرف بند کمروں میں بیٹھے اپنے ذہن میں آزاد ہو جاتے ہیں اس طرح جیسے دنیا ان کے لیے موجود ہی نہیں ہے،اگر ہے تو صرف ان کے ذہن میں۔اردو ادب وشاعری میں اس خیالی آزادی کے احساس کا بھرپور اظہار کیا گیا ہے۔کبھی جنس کی بنیاد اور کبھی متصوفانہ مذہبیت کی بنیاد پر۔اس طرح عمل کے دوران حقیقت غیر حقیقت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔غیر حقیقت،ماورائی اور بورژوا اذہان کو تسکین فراہم کرتی ہے۔معذور شعور کے اس یک جہتی عمل سے افراد کے کردار واوصاف اور معاشرتی عمل کے بارے میں حقیقی عوامل قطعاً نظر انداز کر دیے جاتے ہیں۔سماج کے اندر تخلیق کی سطح پر ایک

ایسا خلا نظر آرہا ہے جسے پُر کرنا ادب وشاعری کی اپنی آزادانہ شناخت کے لیے بھی ضروری ہے۔مغربی نام نہاد نقاد فلپ سڈنی نے لکھا تھا کہ ایک ایسا وقت آئے گا کہ شاعری مذہب کی جگہ حاصل کر لے گی۔اگر آج فلپ سڈنی زندہ ہوتا تو شاید اس کی حیرت کی انتہا نہ رہتی کہ کس طرح مذہب کی جڑیں شاعری کے اندر مضبوط ہو چکی ہیں۔ٹھوس سماجی سطح پر پھیلی یاسیت کس طرح شاعروں کی اکثریت کے تخیل کو یک جہتی اور اپاہج بنا رہی ہے۔ہر دوسرا شاعر یہ چاہتا ہے کہ وہ ثابت کردے کہ اس کی ''تخلیق'' کسی ماورائی قوت کی مرہونِ منت ہے۔جب وہ لکھ رہا تھا تو اس وقت وہ 'تخلیقی لمحے' کی زد میں تھا۔کیا خود کے 'تخلیقی لمحے' کا تقاضہ یہ ہے کہ اس کے بارے میں معلومات ایلیٹ جیسے رجعت پسند سے حاصل کی جائیں؟ فلسفے کی کتابوں کو سامنے رکھ کر اشعار گھڑے جائیں اور دعویٰ خود کو 'تخلیقی لمحے' کے سپرد کرنے کا کیا جائے؟ سڈنی یا اس جیسے دوسرے نقادوں کا المیہ یہ ہے کہ ان کے نزدیک رجحانات کے ظہور وارتقا کا تمام خیال سماجی عمل سے منقطع ہو کر سوچنے کا نتیجہ ہے۔اس طرح کے ماورائیت کے مبلغوں کا مقصد جمالیاتی عظمت کے برعکس اپنی 'مثالی' خواہشات کی تسکین ہوتی ہے یا ماورائیت کو لازوال بنانے کی خواہش غالب رہتی ہے۔یہ عمل قطعاً نیا نہیں ہے، جیسا کہ اس مضمون میں دکھایا گیا ہے کہ اس کی گہری جڑیں قدیم توہم پرستی میں پیوست ہیں۔یہ بظاہر تو نفیس معلوم ہوتا ہے مگر اس کی بنیاد میں دور بربریت کے بربری تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے کے تمام عوامل موجود ہوتے ہیں۔اس سے نقصان یہ ہوا ہے کہ خارجی حوالوں سے 'شے بالذات' 'شے ہمارے لیے' ہونے سے پہلے ہی دم توڑ دیتی ہے۔ہر وجود میں آنے والی چیز سماجی عمل میں اپنی حقیقی شناخت کرائے بغیر ہی رخصت ہو جاتی ہے۔اس عمل سے ان افراد، واقعات اور اشیا کے اوصاف کی شناخت کے درمیان ناقابلِ عبور خلیج حائل رہتی ہے۔ہر متغیر عمل جامد دکھائی دیتا ہے۔ضرورت اس حقیقت کو جاننے کی ہے کہ افراد یا فکر سماج کے باہر سے نہیں ٹپکتے، بلکہ حقیقی سماجی عمل کے داخلی تناؤ اور تضادات کے نتیجے میں جنم لیتے ہیں۔ان کا وجود سماج کے اندر ہونے کی وجہ سے سماج کا اٹوٹ انگ ہوتا ہے جس کے کٹ جانے کے بعد بھی اس کے اٹوٹ ہونے کا احساس اذہان پر نقش رہتا ہے۔پھر ایک ایسا خلا پیدا ہوتا ہے جسے صرف انھی عوامل سے رجوع کر کے ہی دور کیا جا سکتا ہے۔احساس کی جس گرفت میں ایسے افراد یا عوامل کو لیا جاتا ہے اگر ان کو ان کی حقیقی سماجی حیثیت میں، اذعانی وجامد احساس کے برعکس، سماجی ودیگر عوامل کے ارتقا میں دیکھا جائے تو انسان سماج اور سماج انسان کے لیے ممکن ہو سکتا ہے۔ان افراد کی فکری وعملی جہت کا تجزیہ ان اصولوں کو سمجھ کر کیا جائے جن کو وہ افراد تخلیق کرتے ہیں اور اس عمل سے از خود تخلیق ہوتے ہیں۔نہ صرف بیسویں صدی بلکہ انسانی تاریخ کی بے مثل ہستی لینن کی زندگی عملی اور نظریاتی تخلیق کی ایک ایسی روداد ہے جس کے کسی ایک پہلو کو بھی فراموش کرنا یا تو علمی و فکری بددیانتی کا اظہار ہے، یا پھر اس عظیم روح سے منحرف ہونے کا نتیجہ ہے، اور عدم تفہیم کی بنا پر قلم اٹھانا بھی کسی جرم سے کم نہیں ہے۔ ●●

کتابیات

1. Ilyenkov,E.V. "Leninist Dialectics and the Metaphysics of Positivism", London:New Park Publications,1982.
2. Kant, Immanuel. "Critique of Pure Reasons", London: Everyman, 1934.
3. Lenin,Vladimir. "Materialism And Empirio-Criticism", Peking: Foreign Languages Press, 1972.
4. Lenin, Vladimir. "Philosophical Notebooks", London: Lawrence & Wishart, 1976.
5. Trotsky, Leon. "Literature and Revolution", London: Red Words, 1991.

۶۔محمد اقبال۔''کلیاتِ اقبال'' اردو۔لاہور: تعریف پرنٹرز،۱۹۹۵
۷۔محمد اقبال۔''اسلامی فکر کی تشکیلِ نو''، ترجمہ، شہزاد احمد۔لاہور: علم وعرفان پبلشرز،۲۰۰۵
۸۔کارل مارکس اور فریڈرک اینگلز، ''کمیونسٹ مینی فیسٹو''۔لاہور: طبقاتی جدوجہد پبلیکیشنز،۲۰۰۲

اشاعت کا ستائیسواں سال
سہ ماہی اسباق (پونہ)
مدیر: نذیر فتح پوری
سائرہ منزل،۱۰۲-بی/۲۳۰، وِمان درشن، سنجے پارک،
لوہ گاؤں روڈ، پونہ-۴۱۱۰۳۲ (مہاراشٹر)
موبائل: ۹۸۲۲۵۱۶۳۳۸

بدلتی دنیا میں ادب اور تنقید

ناصر عباس نیر

بدلتی ہوئی دنیا میں ادب کے کردار کی تحقیق دو زاویوں سے کی جاسکتی ہے: ایک یہ کہ ادب کس نوعیت کا کردار ادا کر رہا ہے؟ کیا موجودہ اردو/عالمی ادب معاصر زندگی کی تبدیلیوں کی محض عکاسی کر رہا ہے یا تبدیلی کے عمل کو سمجھ کر سمت نمائی کا فریضہ بھی ادا کر رہا ہے؟ نیز کیا عکاسی نقل کے سادہ اصول کے تحت ہے، معاصر ادب فقط وہی اور اتنا ہی کچھ پیش کر رہا ہے، جو عمومی تجربے میں آرہا ہے؟ یا کچھ غیر معمولی تجربات بھی یہ ادب پیش کر رہا ہے؟ اور یوں عکاسی نقل کے بجائے پروڈکشن کے درجے کو پہنچ رہی ہے یا نہیں؟ علاوہ ازیں ادب اگر سمت نمائی کر رہا ہے تو اس سمت کی وسیع عالمی انسانی تناظر میں معنویت و اہمیت کیا ہے؟

اس موضوع پر اظہار خیال کا دوسرا زاویہ یہ بنتا ہے کہ بدلتی ہوئی دنیا میں ادب کا کردار کیا ہونا چاہیے؟ اور ظاہر ہے، اس رخ سے کیا گیا مطالعہ معروضی کے بجائے اقداری اور آئیڈیالوجیکل ہوگا۔ ہم کسی نہ کسی قدر آور آئیڈیالوجی کی رو سے ہی بدلتی دنیا کے تناظر میں ادب کے ''ممکنہ مگر لازمی'' کردار کا جائزہ لیں گے۔ دوسرے لفظوں میں ہم پہلے ادب کے کردار کا تعین کریں گے، کوئی ایجنڈا یا لائحہ عمل طے کریں گے اور پھر اسے ادب میں تلاش یا ادب کے سپرد کریں گے۔ اہم بات یہ ہے کہ جب بھی کوئی سیاسی، اخلاقی یا ثقافتی لائحہ عمل اور آئیڈیالوجی ادب کے لیے تجویز ہوئی ہے، ادب کی فطری نہاد ضرور مسخ ہوئی ہے۔ باہر سے عائد کی گئی آئیڈیالوجی اور ادب میں مغائرت ہمیشہ موجود رہی ہے۔ اس تاریخی حقیقت کے باوجود مقتدرہ ادب کے لیے ایجنڈے سے وضع کرتا رہا ہے اور ادب کے کاندھوں پر وہ بوجھ لادا جاتا رہا ہے، جسے سہارنے کی ادب میں ہمت تھی، نہ جسے اٹھانے کے لیے ادب وجود میں آیا تھا۔

میری معروضات زیادہ تر پہلے زاویے کی نسبت سے ہیں۔ سب سے پہلے یہ دیکھنا مناسب ہوگا کہ بدلتی ہوئی دنیا کا ہم کیا تصور رکھتے ہیں؟ تبدیلی تو ایک عمل مسلسل ہے جس میں کچھ لوگ شریک ہوتے، اکثر اسے بھگت رہے ہوتے اور بعض اس کے تماشائی ہوتے ہیں۔ بدلتی ہوئی دنیا کی قطعی اور سائنسی تفہیم نہایت مشکل ہے۔ بدل چکی دنیا، یعنی تاریخ کی تفہیم نسبتاً آسان ہے مگر تاریخ جب بن رہی ہوتی ہے تو یہ بہ

قول ہیراکلی توس بہتے ہوئے دریا کی طرح ہوتی ہے۔ اس کی رفتار اور تغیر کے عمل کا کچھ اندازہ ہوسکتا ہے، مگر اس کے باطن میں مضمر و رواں جملہ عوامل کو جاننا محال ہوتا ہے۔ اس لیے کہ جاننے کے لیے ضروری ہے کہ معروض ایک ساخت کی صورت موجود ہو، یعنی اس کے ضوابط طے ہو چکے ہوں۔ جب کہ رواں تاریخ ایک فینومینن یا پروسیس ہے، مسلسل تبدیلی اور روانی جس کی خصوصیت ہے۔ مگر اس کا یہ مطلب نہیں بدلتی دنیا کی تفہیم کی کوشش بھی بے جواز اور غیر ضروری ہے (ویسے تو بن رہی تاریخ کو پروسیس کہنا بھی اسے جاننے کی ایک صورت ہے)۔ جب ہم دنیا کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو گویا تبدیلی کے تند دھارے میں خود کو بے دست و پا ہونے سے بچانے کا اقدام کرتے ہیں۔

جب ہم بدل رہی دنیا کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو تفہیم کے طریقے اور پیمانے کہاں سے لیتے ہیں؟ عمومی طور پر تاریخ سے! جو گزر رچکا ہے، اس کا علم ہم گزر رہے کی تفہیم میں بروئے کار لاتے ہیں۔ کارل پاپر کا خیال ہے کہ بن رہی تاریخ کو پرانی تاریخ کے اصول کی مدد سے سمجھا ہی نہیں جاسکتا، اس ضمن میں نہ ہی کوئی درست پیش گوئی کی جاسکتی ہے۔ ہر تبدیلی نئی ہے، لہٰذا اس کی تفہیم کا پیمانہ بھی نیا اور تبدیلی کی نوعیت کے مطابق ہونا چاہیے۔ خیر، یہ ایک طویل بحث ہے کہ پرانا، نئے کے سلسلے میں کتنا کارآمد ہوتا ہے، اس بحث کا یہاں محل نہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ بدلتی ہوئی دنیا کا ہم کچھ نہ کچھ فہم حاصل کر سکتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو دنیا کے بدلنے، یا بہتر بنانے سے متعلق تمام حکمت عملیاں ناکام ہوتیں۔ تمام تھنک ٹینک ایک بے معنی مشقت میں مبتلا ہوتے۔ جب کہ ایسا نہیں ہے۔ اگر رواں تاریخ کی کلی سائنسی تفہیم ممکن ہوتی تو غالباً اس کا سب سے زیادہ فائدہ آمرانہ قوتوں کو ہوتا۔ وہ دنیا کو اپنی مرضی اور مفادات کے مطابق ڈھالنے میں کامیاب ہوتے۔ مگر ہم دیکھتے ہیں کہ متعدد تاریخی عوامل ان قوتوں کی حکمت عملیوں کی گرفت سے باہر رہتے اور ان کا منھ چڑاتے ہیں۔

دنیا کی تبدیلی تو ایک مستقل عمل اور پرسیس ہے۔ مگر تبدیلی کی رفتار ہمیشہ یکساں نہیں ہوتی، کبھی سست، کبھی تیز اور کبھی تیز تر ہوتی ہے، خصوصاً جب کوئی غیر معمولی واقعہ ہوتا ہے۔ ویسے تو معمول کے واقعات بھی دنیا کو اور ہمیں تبدیل کر رہے ہوتے ہیں (جس کی ہمیں خبر نہیں ہوتی) مگر غیر معمولی واقعہ دنیا کو تیزی سے بدل ڈالتا ہے (جس کی ہمیں فوراً خبر ہوجاتی ہے)۔ غیر معمولی واقعہ سیاسی، جنگی، تجارتی، ثقافتی اور فطری ہوسکتا ہے اور کوئی بڑی علمی و فکری اور ٹیکنالوجی کی کوئی انقلابی پیش رفت بھی، مثلاً سوویت یونین کا انہدام غیر معمولی سیاسی واقعہ تھا، جس نے عالمی سیاست کا رخ بدل کے رکھ دیا۔ سیاست عالم ''بائی پولر'' سے ''یونی پولر'' ہوگئی۔ نیا ورلڈ آرڈر آ گیا اور ایک ملک پوری دنیا کی تقدیر اپنے حکم سے لکھنے کے اختیار کا دعویٰ کرنے لگا۔ بیسویں صدی کی عالمی جنگیں اور اکیسویں صدی میں امریکا، افغانستان اور امریکا، عراق جنگ بھی غیر معمولی واقعات ہیں، جو نائن الیون کے غیر معمولی واقعات کا نتیجہ ہیں (یا نتیجہ قرار دیے گئے ہیں)۔ ڈبلیوٹی او رگلوبلائزیشن تجارتی (اور ثقافتی) نوعیت کے ''واقعات'' ہیں، جو معاصر دنیا کو بدل رہے ہیں۔ دوسری طرف جینیات میں کلوننگ، طبیعات میں ایم تھیوری، ٹیکنالوجی میں سیل فون، کیبل، انٹرنیٹ وغیرہ لسانیات، ادب اور فلسفے

میں ساختیات اور مابعد جدیدیت تھیوری..... یہ سب غیر معمولی واقعات ہیں، جنھوں نے معاصر زندگی کو اور اس زندگی کے شعور کو تبدیل کیا ہے۔ ان کے علاوہ مختلف ممالک کے مابین تنازعات، اسلام اور مغرب کی کش مکش، قحط، سیاسی عدم استحکام، معاشی ابتری، جہالت، غربت وغیرہ بھی ایسے ''واقعات'' ہیں جو دنیا کی صورت حال تبدیل کررہے ہیں۔ اب ہم سیاسی، معاشی، ثقافتی اور فکری سطحوں پر ایک مختلف دنیا میں جی رہے ہیں۔ یہ دنیا آج سے تین چار دہائیوں پہلے کی دنیا سے بے حد مختلف ہے۔ اس بات کا احساس تو ہمیں فی الفور ہوجاتا ہے مگر اس مختلف دنیا کے چند نمایاں خدوخال ہی ہم پر روشن ہیں۔ اور اس بات کا اعتراف بھی کرنا چاہیے کہ ان خدوخال کی تشکیل میں بڑا حصہ مغربی دنیا کا ہے۔ اس لیے جب ہم بدلتی دنیا کا تصور کرتے ہیں تو بڑی حد تک مغربی دنیا کا تصور کرتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ دنیا ''واقعہ'' بھی ہے اور ''بیان واقعہ'' بھی۔ ایک عملی حقیقت وصورت حال بھی ہے اور اس کی تعبیر وتوجیہ بھی۔ دنیا دراصل زبان کی طرح ہے، جس میں سطح پر اظہار کے صد ہا پیرائے ہوتے ہیں اور زیر سطح وہ نظام یا گرامر ہوتی ہے جو اظہار کو ممکن بھی بناتی ہے اور اظہار کے تنوع کو کنٹرول بھی کیے ہوتی ہے۔ اگر ہم زبان کی گرامر سے لاعلم ہوں تو ہمارے اظہار میں لکنت اور بسا اوقات لغویت پیدا ہوجاتی ہے، اسی طرح اگر ہم دنیا کی صورتحال اور اس کے عقب میں مضمر وکارفرما عوامل وعناصر (جو دنیا کی صورت حال کی گرامر ہیں) سے بے خبر ہوں اور اس طرح دنیا کا کلی تصور نہ رکھتے ہوں تو دنیا سے متعلق ہمارا تجربہ ناقص اور بدلتی دنیا کا ہمارا شعور بدنظمی کا شکار ہوتا ہے۔

واضح رہے کہ دنیا کا سائنسی کلی تصور تو ممکن نہیں کہ بدلتی دنیا ایک ساخت کے طور پر معروض نہیں بن سکتی۔ تاہم دنیا کا فلسفیانہ تصور بہرحال کیا جاسکتا ہے۔ اور اس کے لیے ضروری ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ دنیا کے واقعات وحوادث اور ان کی گرامر میں رشتہ کیا ہے؟ کیا واقعہ ''گرامر'' کو پیدا کرتا ہے یا گرامر واقعے کو؟ جب ہم کسی کل کو ثنویتی تصور کرتے ہیں، اسے واقعے اور گرامر یا عیاں اور نہاں میں تقسیم کرکے دیکھتے ہیں تو ہمیں دونوں میں ایک درجہ بندی ضرور قائم کرنا ہوتی ہے۔ ایک کو سبب اور دوسرے کو نتیجہ قرار دینا پڑتا ہے، ایک کو اول اور دوسرے کو ثانوی ٹھہرانا پڑتا ہے۔ تاہم یہ درجہ بندی حتمی نہیں ہوتی۔ جسے نتیجہ / ثانوی قرار دیا گیا تھا، وہ بعد ازاں سبب / اول بھی ٹھہر سکتا ہے۔ سبب اور نتیجہ Overlap کرتے ہیں۔ تاہم دنیا کا کلی تصور ان ہی دو کے مجموعے سے مرتب ہوتا ہے۔ یہ بات ہمیں معاصر دنیا کے تجزیے میں بھی دکھائی دیتی ہے، مثلاً نائن الیون کا واقعہ سبب بنا اور اس نے سیاست عالم کے ساتھ ساتھ دنیا کی فکری اور دانش ورانہ جہت کو بھی تبدیل کیا۔ نائن الیون کے بعد جہاں عالمی سیاسی بساط پر نیا کھیل شروع ہوا، دوست اور دشمن ممالک کی نئی فہرست بنی، وہاں نئے کلامیے (ڈسکورسز) بھی شروع ہوئے اور واضح رہے کہ ہر کلامیہ دنیا سے تو متعلق ہوتا ہے، مگر دنیا کی تفہیم وتوجیہ کے اپنے اصول، معیارات اور ترجیحات رکھتا ہے اور ان تینوں کا تعین ''طاقت'' کرتی ہے۔ یوں ہر کلامیہ دراصل طاقت کے حصول کی حکمت عملیاں اپنے اندر مضمر رکھتا ہے۔ پیش نظر رہے کہ ''طاقت'' سے مراد محض سیاسی یا فوجی طاقت نہیں بلکہ کسی مخصوص نقطہ نظر کا اجارہ بھی ہے اور یہ اجارہ متعدد

دوسرے کلامیوں کو بے دخل اور غیر موثر کرنے کی درپردہ کوششیں کرتا ہے۔ لہٰذا نائن الیون کے بعد جو کلامیے شروع ہوئے، ان کا ہدف ایک مخصوص ملک کی آئیڈیالوجی کا نفاذ ہے۔ کلامیہ اپنے مقاصد کی تکمیل کے لیے نئی اصطلاحات رائج کرتا، پرانی اصطلاحات کو نئے مگر اپنے مخصوص ترجیحی ڈھنگ میں استعمال کرتا اور تازہ بیانیے گھڑتا ہے۔ نائن الیون کے بعد جو کلامیے برقی وطباعتی میڈیا کے ذریعے رائج کیے گئے، ان میں یہ بات مشاہدہ کی جاسکتی ہے، مثلاً دہشت گردی، حق خود ارادیت، مزاحمت، بنیاد پرستی، روشن خیالی، اعتدال پسندی جیسی اصطلاحات کے نئے مگر غیر متعین مفاہیم وضع کیے گئے ہیں۔ پیش بند اقدام (Pre-emption) کی اصطلاح متعارف ہوئی ہے۔ اور ایک خطے کے عوام کو ایک غیر ملکی آقا کے ذریعے ان کے بنیادی سیاسی حقوق دینے کا بیانیہ اختراع ہوا ہے۔ کلامیہ کس طور انسانی اذہان کو بدلتا، انھیں کنٹرول کرتا اور سوچنے کی حدیں مقرر کرتا ہے، یہ دیکھنا ہو تو جارج آرویل کا ناول ''۱۹۸۴'' ضرور پڑھا جائے۔ اس ناول میں دکھلایا گیا ہے کہ کس طرح ریاستی جبر کے لیے زبان کو سب سے بڑے ہتھیار کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے اور کلامیہ بھی زبان کے ذریعے ہی اپنے غیر اعلان کردہ مقاصد کی تکمیل کرتا ہے۔ ادب چوں کہ زبان ہے، اس لیے اسے کلامیہ بھی کہا جاسکتا ہے۔

سیاسی واقعات کے علاوہ معاشی اور ٹیکنالوجی نوعیت کے واقعات نے بھی ہماری دنیا کو بدلا ہے، اور اس تبدیلی کا احساس اردگرد نظر ڈالنے سے بھی ہوتا ہے اور نئے طرز کے کلامیوں سے بھی۔ ڈبلیو ٹی او اور ملٹی نیشنل کمپنیاں، گلوبلائزیشن نئی قسم کی اکانومی رائج کررہے ہیں۔ ان کے نتیجے میں نئے معاشی طبقات اور نئے معاشی روابط قائم ہوئے ہیں۔ اس تبدیلی کا سب سے بڑا مظہر ''صارفیت کا کلچر'' ہے، جو ہر شے کو ''کموڈیٹی'' کا درجہ دیتا ہے، خواہ وہ کوئی میک اپ آئٹم ہو، دودھ کا پیکٹ ہو، زندگی بچانے کی دوا ہو، لباس ہو، کتاب ہو، علم ہو، آرٹ ہو یا عورت کا جسم ہو! صارفیت ان سب کو اشیائے صرف خیال کرتی ہے، ان کی قیمتیں مقرر کرتی اور ان کے صرف کے لیے نئی نئی مارکیٹیں تلاش کرنے میں لگی رہتی ہے۔ صارفیت کے کلچر نے اقدار کا ایک اپنا نظام وضع کیا ہے، جس میں اولیت معاشی برتری کے حصول کو دی گئی ہے۔ معاشی برتری کی خاطر ملٹی نیشنل کمپنیاں کچھ بھی کرسکتی ہیں۔ مگر اس سارے کھیل میں، وہ پس پردہ رہنے کو ترجیح دیتی ہیں۔ صارفیت اپنے مقاصد کی تکمیل کے لیے بالعموم اشتہارات کی صورت ''جادو اثر بیانیے'' وضع کرتی ہے۔ اسی طرح انٹرنیٹ، کیبل، ٹیلی ویژن اور سیل فون نے بھی ہمارے باہمی ترسیل روابط کو نئی صورت دی ہے۔ زمان ومکاں سے متعلق ہمارے تصورات اور تجربات کو بدل دیا ہے اور دنیا کو ایک گاؤں بنا کے رکھ دیا ہے۔ انسانی ابلاغ، تعلیم اور تفریح کے نئے طور متعارف کروائے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ یہ طور کبھی صارفیت اور کبھی آئیڈیالوجی سے کنٹرول ہوتے ہیں۔ ان ابلاغی ذرائع نے اگر ایک طرف ابلاغ وترسیل کو معجزاتی رخ دیا ہے تو دوسری طرف انسان سے اس کی حقیقی آزادی چھین لی ہے۔ یہ چیزیں انسان کی نجی زندگی اور اس کی خلوت گاہ ذات میں اس بری طرح دخیل ہوگئی ہیں کہ انسان اپنی ہی صحبت کا لطف اٹھانے سے محروم ہوتا جارہا ہے۔ اس کے اندر دوسروں اور ''غیروں'' کی آوازیں کہرام مچائے ہوئے ہیں۔

یہ سب واقعات خارجی دنیا کے ہیں، جنھوں نے دنیا کی فکری اور دانش ورانہ سطح کو متاثر اور متعین کیا۔ گویا یہاں واقعات سبب ہیں اور مختلف کلامیے ان کا نتیجہ۔ تاہم علمی وفکری مکاشفات بھی دنیا کو بدلتے اور نئے واقعات کو جنم دیتے ہیں۔ اس امر کی سب سے بڑی مثال طبیعات میں تاب کاری کی دریافت تھی، جس سے ایٹم بم بنانا ممکن ہوا اور بعد ازاں جس نے تاریخ کے بدترین واقعے (ناگاساکی اور ہیروشیما پر ایٹم بم برسانے کے واقعہ) کو جنم دیا۔ ماضی قریب میں ڈارون کا نظریہ ارتقا، مارکس اور اینگلز کی تاریخی معاشی تھیوری، فرائیڈ کا لاشعور اور ژونگ کا اجتماعی لاشعور کا نظریہ، کوانٹم فزکس اور اس سے متعلقہ ہائزن برگ کا اصول لایقینیت، نظریہ اضافیت، دائیں اور بائیں دماغ کا نظریہ، بگ بینگ کی تھیوری وغیرہ اور گزشتہ چند دہائیوں میں طبیعات میں ایم تھیوری، جنسیات میں کلوننگ، لسانیات میں ساختیات، فلسفے میں ڈی کنسٹرکشن اور تاریخی فکر میں میشل فوکو کے نظریات (بالخصوص طاقت اور ڈسکورس کے نظریات) نے بھی دنیا کو بدلا ہے اور اس ساری فکری صورت حال کو مابعد جدیدیت کا نام دیا گیا ہے۔ مابعد جدیدیت موجودہ عالمی صورت حال کا دستخط ہے۔

مابعد جدیدیت پر تفصیلی بحث کی یہاں گنجائش نہیں، مگر اس کے تین عناصر کا ذکر یہاں ضروری ہے، جو دراصل بدلتی دنیا کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں۔ وہ تین عناصر ہیں: تکثیریت، ارتباط باہم اور تشکیلی حقیقت (ہائپر رئیلیٹی)۔ تکثیریت کا مطلب یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کسی واحد بیانیے، نظریے، کسی ایک ثقافت اور حصول علم کے کسی ایک ذریعے کو حتمی خیال نہیں کرتی۔ یہ بیانیوں، نظریوں، ثقافتوں اور طریق ہائے مطالعہ کی کثرت کا تصور دیتی ہے اور مرکزیت اور اجارے کو چیلنج کرتی ہے۔ غور کریں تو مابعد جدیدیت کی غالب فکر ''بائیں بازو'' کی ہے۔ یہ جب مرکزیت اور اجارے کو مسترد کرتی ہے تو گویا کسی ایک مقتدرہ کے کسی اکثریت کے خلاف اندھے اقدامات کو جواز مہیا کرنے والے کلامیوں کو بھی رد کرتی ہے۔ یہ ان حضرات کے لیے لمحہ فکر یہ ہے جو مابعد جدیدیت کو مغربی استعمار کا آلہ فکر قرار دیتے ہیں۔ اس بات کو ہمارے یہاں بہت کم سمجھا گیا ہے کہ مابعد جدیدیت کے اہم مفکرین (دریدا، فوکو، ایڈورڈ سعید وغیرہ) کے افکار مغرب کی استحصال پسند سیاسی حکمت عملیوں کا حصہ نہیں ہیں۔ مابعد جدیدیت کا دوسرا عنصر ارتباط باہم، علوم کے مابین مغائرت کو دور کرنے اور Inter-disciplinary مطالعات کو رائج کرنے پر زور دینا ہے۔ جدیدیت میں علوم کی حد بندیاں مستقل تھیں، مگر اب ایک علم کی بصیرت کو دوسرے علوم کے شعبوں میں آزمایا اور برتا جارہا ہے۔ لسانیات کو ادب، بشریات، فلسفہ حتیٰ کہ کمپیوٹر تک میں برتا گیا ہے۔ بہت سوں کے علم میں ہوگا کہ انٹرنیٹ کے سرچ انجنوں میں لسانیات کے اصولوں سے مدد لی جاتی ہے۔ ہائپر رئیلیٹی بھی ہماری دنیا کا اہم مظہر ہے۔ یہ ہمیں حقیقت کے نئے تصور سے آشنا کرتی اور حقیقت کے نئے تجربے سے دوچار کرتی ہے۔ یہ وہ حقیقت ہے جسے لسانی یا برقی ذریعے سے تشکیل دیا جاتا ہے۔ اپنی اصل میں یہ عکس، پرچھائیں یا بیانیہ ہے مگر اس کا تاثر ایک مادی حقیقت کا سا بلکہ اس سے شدید اور گہرا ہوتا ہے اور ہم اپنے اوقات کا بیش تر حصہ عکسی ولسانی اور تشکیلی حقیقتوں کے تحت گزار رہے ہیں۔ تشکیلی حقیقت، اصل حقیقت کی جگہ لیتی جارہی ہے۔ تشکیلی حقیقت نے

ہماری متخیلہ کو ''بے دخل'' کرنے کی کوشش کی ہے اور یوں ہمیں انفعالیت کا شکار کیا ہے۔ متخیلہ حقیقت کو خود تشکیل کرنے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتی ہے اور اس حقیقت کا تجربہ بالکل مختلف قسم کا ہوتا ہے۔ متخیلہ کے متحرک ہونے کا مطلب یہ ہے کہ آدمی دنیا کو خود تشکیل دے رہا ہے، مگر ہائپر رئیلیٹی نے ہمیں دوسرے ذرائع (برقی ولسانی) کی تشکیل کردہ حقیقت کے رحم وکرم پر چھوڑ دیا ہے۔ سچائی یہ ہے کہ اب ہم اپنی نہیں، دوسروں کی تشکیل دی گئی حقیقتوں کو جی رہے ہیں اور ہم پر the other کا احساس حاوی ہے۔ حقیقت سے متعلق ہمارا تجربہ یکسر بدل گیا ہے۔

یہ تو تھا ہماری معاصر اور بدلتی ہوئی دنیا کا خاکہ۔۔ راقم کو اپنے عجز کے اظہار میں تامل نہیں کہ وہ رواں تاریخ کے محض چند نمایاں پہلو ہی پیش کرسکا ہے اور اس کا سبب ابتدا میں بتادیا گیا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ آیا ادب واقعہ ہے یا کلامیہ؟ یعنی کیا ادب بدلتی دنیا کے نتیجے اور مظہر کے طور پر وجود میں آیا ہے یا خود مختار ہے اور دنیا کی تفہیم وتعبیر کے اپنے اصول رکھتا ہے؟ دل چسپ بات یہ ہے کہ اس سوال کا نظری اور تاریخی جواب ایک ہی ہے یعنی جو بات نظری طور پر درست ہے، اس کا اثبات تاریخی حوالے سے بھی ہوتا ہے۔ نظری اعتبار سے دیکھیے: ادب اگر واقعہ ہے تو یہ طفیلیہ ہے۔ یہ محض موجود ودستیاب کو منعکس کرتا ہے۔ یہ فقط آئینہ ہے، دنیا کو بدلنے میں اس کا کوئی کردار نہیں کہ دنیا کو بدلنے کے لیے دنیا کی موجودہ صورت حال سے ہٹ کر موقف اختیار کرنا پڑتا ہے اور دنیا کی عکاسی کرتے ہوئے کہ کیوں کر ممکن ہے! اور اگر ادب کلامیہ ہے تو اس کے اپنے ضابطے، اقدار کا اپنا نظام ہے۔ ہر کلامیے کی طرح ادب دنیا سے تو متعلق ہوتا ہے مگر دنیا کو منعکس کرتے ہوئے بھی یہ اپنے ضوابط کو اولیت دیتا ہے۔ نتیجتاً ادب میں وہ دنیا پیش نہیں ہوتی جو ہمارے حواس کی گرفت میں آتی ہے، بلکہ وہ دنیا پیش ہوتی ہے، جو تخلیق کار کی متخیلہ کی گرفت میں آتی ہے۔

''تاریخی'' حوالے سے دیکھیں تو دوطرح کا ادب لکھا جاتا رہا (اور لکھا جارہا) ہے، یا دوطرح کے لکھنے والے ہوتے ہیں: محرر اور تخلیق کار۔ پہلی قسم کے لکھنے والے وہ ہوتے ہیں جو دنیا کو محض منعکس کرتے ہیں۔ جو کچھ اردگرد رونما ہورہا ہے، اس سے حسی تاثر قبول کرتے اور اسے پیش کردیتے ہیں۔ ان کے تاثر میں بھی کوئی گہرائی نہیں ہوتی۔ ایک واقعہ تمام انسانی حسیات کو جس طور متاثر کرتا ہے، غم یا نشاط سے ہم کنار کرتا ہے، بس اسی طور لکھ دیا جاتا ہے۔ اس کے لیے بالعموم ادب کی مقبول ہیئتیں، متداول، اسلوب، میڈیا اور مجلسی زندگی کے ذریعے عام ہونے والی لفظیات استعمال ہوتی ہیں۔ اسٹیریو ٹائپ کردار ہوتے اور سطحی اور جذبات نگاری ہوتی ہے۔ تاہم کبھی کبھی یہ ادب فوری عوامی ردعمل کو بھی پیش کرتا ہے۔ نائن الیون کے بعد بیش تر اسی طرح کا ادب لکھا گیا ہے اور اس میں تارڑ کا ''قلعہ جنگی'' سے لے کر احفاظ الرحمٰن کی نظمیں تک شامل ہیں۔

دوسری قسم کے تخلیق کار دراصل دنیا کا کلی تصور رکھتے ہیں۔ وہ ''محرروں'' کی طرح دنیا کا محض حسی تجربہ نہیں کرتے بلکہ وہ حسی اور فکری سطحوں پر بہ یک وقت متحرک ہوتے اور اس تحرک کو اپنی متخیلہ کے آہنگ میں جذب کرنے کے اہل ہوتے ہیں۔ وہ دنیا کے واقعات اور رائج کلامیوں دونوں پر نگارہ رکھتے ہیں۔ واقعے کی حسیت وجسمانیت اور کلامیے کی فکریت ان کی گرفت میں ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ محض واقعہ نہیں لکھتے،

واقعے کی منطق کو بھی کچھ اس طرح پیش کرتے ہیں کہ وہ نری منطق نہیں رہ جاتی، واقعے کے ساتھ اس کا رشتہ گوشت اور ناخن کا سا ہو جاتا ہے۔ چوں کہ وہ واقعے کا حسی تجربہ اور منطق کی بصیرت دونوں رکھتے ہیں، اس لیے وہ محض ہو چکے واقعات اور ان سے منسلک منطق کو پیش کرنے کے پابند اور مجبور نہیں ہوتے۔ وہ خود واقعہ تخلیق کر سکتے، نیا حسی تجربہ کر سکتے اور نئی منطق تراش سکتے ہیں اور نئی ہئیتیں، نئے اسالیب اور نئی علامتیں تخلیق کر سکتے ہیں۔ وہ موجود واقعات کو مسترد اور رائج منطق کو رد کر سکتے ہیں۔ لہٰذا وہ ایک ایسا کلی وژن رکھتے ہیں جو بہ یک وقت معلوم اور نامعلوم، حس اور ماورائے حس دونوں کو محیط ہوتا ہے۔ کلی وژن سے نمود پانے والا ادب بدلتی دنیا کا ''کلی فہم'' ہی نہیں دیتا، تبدیلی کی جہت کا وسیع انسانی تناظر میں محاکمہ بھی پیش کرتا ہے۔ اس طور پر ادب، مثالی طور پر، کسی ایک مقتدر گروہ کی حکمت عملیوں اور کلامیوں میں شریک ہونے کے بجائے انسانی مسرت و فلاح کا وسیع تصور دیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ ادب کسی مقتدرہ کے نظریے یا مقاصد کا آلہ کار نہیں بنتا بلکہ اپنی آزادانہ حیثیت میں بدلتی دنیا سے متعلق ایک اپنا موقف پیش کرتا ہے۔ چوں کہ یہاں مصنف آزاد ہوتا ہے، اس لیے وہ خود ادب کو نظریاتی ہتھیار (Idealogical tool) بنا سکتا ہے۔ ان معنوں میں نہیں، جن معنوں میں ترقی پسندوں نے اسے لیا تھا۔ ترقی پسندوں نے تو ادب کو طبقاتی شعور کا علم بردار اور غیر طبقاتی معاشرے کے قیام کا ذریعہ خیال کیا تھا۔ ان کا اصرار تھا کہ ادب میں طبقاتی شعور اور معاشرتی تبدیلی کی کوشش واضح اور بین ہونی چاہیے۔

اب ادب کے ''نظریاتی ہتھیار'' ہونے کا مطلب یہ ہے کہ ادب میں بروئے کار لائے جانے والے متون کو manipulate کیا جا سکتا ہے۔ تخلیقی اور تنقیدی دونوں طرح کے ادب میں! اور کچھ اس طور کہ اپنی آئیڈیالوجی اور نیت کو چھپایا جا سکتا ہے۔

تخلیقی ادب میں maniputlation کی تازہ مثال ہندی فکشن رائٹر کملیشور کا ناول ''کتنے پاکستان'' ہے، جسے ہندو پاک میں غیر معمولی مقبولیت ملی ہے اور اسے موجودہ زمانے کا کلاسک کہا جا رہا ہے۔ اس ناول میں نظریاتی ایجنڈے کو کچھ اس طور چھپایا گیا ہے کہ اردو کے نام ور ناقدین کی نگاہ بھی اس طرف نہیں گئی (یا مصلحتاً آنکھیں چرائی گئی ہیں)۔ اس ناول میں پاکستان کو نفرت کی علامت بنایا گیا ہے۔ اس علامت کی تشکیل میں سب سے زیادہ کام ناول کے فن سے لیا گیا ہے۔ گویا مصنف نے اپنے ایجنڈے کو فن بنا کر پیش کیا ہے۔ اگر تنقید کے فارمل اسکول سے کام لیا جائے تو اس ناول میں تاریخی متون کو برتنے اور تاریخی شخصیات کو ادیب کی عدالت میں طلب کرنے کے تخلیقی طریق کار کی بجا طور پر داد دی جانی چاہیے۔ مگر جب اس کے موضوع پر غور کرتے ہیں تو خوف ناک حقائق سامنے آتے ہیں۔ کملیشور نے بہ ظاہر تو پاکستان اور ہندوستان میں موجود نفرت کے تاریخی اسباب کا ''ناولاتی تجزیہ'' کیا ہے مگر اصل یہ ہے کہ انھوں نے اس نفرت کا ایک ہی سبب قرار دیا ہے، یعنی پاکستان! جو ہندوستان....اور بعد ازاں دنیا کی تاریخ میں ہر اس لمحے بنتا رہا ہے، جب مذہب کو سیاسی اور ذاتی مقاصد کے لیے استعمال کیا گیا۔ اس ناول میں پاکستانی ریاست کے جواز کو معرض سوال میں رکھا گیا ہے۔ چوں کہ ناول میں تاریخی بیانیوں کے حوالے دینے کی ضرورت نہیں

ہوتی، اس لیے تاریخ کو اپنی مرضی سے بیان کرنے اور اپنے ایجنڈے کے مطابق نتائج اخذ کرنے کی آزادی ہوتی ہے۔ اور کملیشور نے اس آزادی سے خوب کام لیا ہے۔ جیسا کہ ہر manipulator کا وتیرہ ہوتا ہے۔

تنقیدی ادب میں manipulation کی صورت یہ ہوتی ہے کہ نقاد متن کے اپنے، داخلی تناظر کو پس پشت ڈال دیتا اور ایک اپنا، خارجی تناظر قائم کر کے متن کا مطالعہ کرتا ہے۔ اقبالیاتی تنقید میں اس کی متعدد مثالیں ہیں اور ایک تازہ مثال منٹو پر لکھی جانے والی موجودہ اردو تنقید ہے۔ ایک طرف منٹو کو ہندوستانی ثابت کیا جا رہا ہے اور دوسری طرف اسے پاکستانی قرار دینے کی مہم جاری ہے۔ مشرف عالم ذوقی کو شکایت ہے کہ منٹو ہندوستانی تھا، اسے بلاوجہ پاکستانی افسانہ نگار کہا جا رہا ہے، مگر فتح محمد ملک کا نقطہ نظر ہے کہ منٹو ہر لحاظ سے پاکستانی ہے۔ ایک ہی متن کو دو متضاد باتوں کا علم بردار ثابت کرنا متن کی manipulation نہیں تو اور کیا ہے؟

میری رائے میں بدلتی ہوئی دنیا میں تنقید کی ذمہ داری سب سے زیادہ ہے، جو تخلیقی، تنقیدی اور دیگر حوالوں سے کی جانے والی manipulation کی جملہ صورتوں کو بے نقاب اور ان کا محاسبہ کر سکتی ہے، مگر وہ تنقید نہیں جو کسی متن کے فنی محاسن و عیوب یا متن کی تشریح تک محدود رہتی ہے بلکہ وہ تنقید جو ہمہ جہت علم رکھتی ہے، محض علوم اور نظریات کا نہیں، بلکہ تجربے اور مطالعے کے تمام حربوں کا بھی! اور ضرورت پڑنے پر تجزیے کا نیا طریق بھی وضع کر سکتی ہے اور اس سارے عمل میں خود کو غیر جانب دار رکھتی ہے۔ ♦♦

ماہنامہ
سبق اردو (بھدوہی)
مدیر: دانش الہ آبادی
جامع مسجد، گوپال گنج۔۲۲۱۳۰۳ (بھدوہی)

جدید تنقید: منصب اور طریق کار کی جستجو

ندیم احمد

تنقیدی کلام کی حدیں حتمی طور پر متعین نہیں ہیں۔ تنقید کے منصب، مقصد، وظیفے، نوعیت اور عمل داری کے تعلق سے مغرب میں ارسطو سے رچرڈس اور ایلیٹ تک اور مشرق میں (اردو کی حد تک) حالی سے محمد حسن عسکری اور شمس الرحمٰن فاروقی تک بے شمار خیالات بکھرے پڑے ہیں۔ ان خیالات میں بازگشت کے ساتھ ساتھ توسیع اور رد و قبول کا عنصر بھی ہے اور مغرب و مشرق کے انداز نقد سے تقلید اور اثر پذیری کے خودکار اور شعوری عمل کی کیفیت بھی۔

تنقید بطور صنف ادب اردو میں مختصر افسانے کی کم و بیش ہم عمر ہے۔ حالی نے پہلی بار تنقید کو بطور صنف ادب ہمارے یہاں متعارف کرایا۔ حالی اور ان کے ہم عصر ناقدین کے بعد ہمارے یہاں تنقید نگاروں کی ایک طویل فہرست ہے۔ لیکن احتشام حسین، محمد حسن عسکری، کلیم الدین احمد، آل احمد سرور اور شمس الرحمٰن فاروقی وہ ناقدین ہیں جنھوں نے بہت حد تک تنقید کے بارے میں جو سوالات اٹھائے، وہ زیادہ تر تخلیق اور تنقید کے باہمی رشتے، ان کے درمیان وجودی تناؤ اور خود نقاد اور تنقید کے منصب اور عمل داری سے متعلق تھے۔ عسکری صاحب نے ادب میں تنقید کی ضرورت اور اس کی حیثیت کے بارے میں جو سوالات قائم کیے، انھیں مختصراً یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

(۱) کیا تنقید ادب کو انسانی وراثت کا ایک حصہ سمجھتی ہے؟ (۲) کسی زبان کے نقاد کے لیے اس زبان کے ادب کے روایتی دھاروں سے واقفیت کس حد تک ضروری ہے؟ (۳) کیا عظیم ادب پارے پیدا کرنے کی خواہش کو تنقید غذا فراہم کرتی ہے؟ (۴) کیا نقاد سے مراد ایک ایسا ڈکٹیٹر ہو سکتا ہے جس کی بات قابل قدر سمجھی جا سکے۔ جس طرح ایک زمانے میں انگریزی میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کو تنقید کی ڈکٹیٹر شپ حاصل تھی؟ (۵) کیا روایت اور اختراع کو متعلق رکھنے کے لیے، نئے کو پرانے کی یاد تازہ کرانے کے لیے اور نئے رجحانات کے درمیان مصلح کا عمل انجام دینے کے لیے بھی تنقید کی مدد لی جا سکتی ہے؟ (۶) کیا تنقید ادب میں ڈیڑھ اینٹ کی الگ الگ مسجد بنانے سے ہمیں روک سکتی ہے؟ (۷) بڑا ادب پیدا کرنے کے لیے تنقید کس

طرح راہ ہموار کرتی ہے اور کرتی بھی ہے یا نہیں؟ (۸) اپنے زمانہ کی ادبی فضا کے متعلق تنقید ہمیں کیا اطلاع فراہم کرتی ہے؟ (۹) تنقید سے ہمیں علم حاصل ہوتا ہے یا تجربہ؟ (۱۰) انسانی تہذیب کے نمائندوں کی حیثیت سے نقاد کیا فرائض انجام دیتا ہے؟

محمد حسن عسکری کی طرح شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی اردو تنقید کو ٹھوس بنیادوں پر قائم کرنے کے لیے ان سوالات کو از سر نو کھنگالا جو گذشتہ چالیس پچاس برس میں ہمارے یہاں کئی بار اٹھے یا اٹھائے جا چکے تھے۔ ان سوالات کو ان ہی کی زبانی یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

(۱) کیا تنقید کا مرتبہ تخلیق سے بلند تر ہے؟ (۲) اگر ایسا ہے تو کیا یہ برتری وجودی (Ontological) اعتبار سے ہے، یا علمیاتی (Epistemological) اعتبار سے؟ یعنی کیا تنقید اس لیے برتر ہے کہ وہ تخلیق سے پہلے وجود میں آتی ہے، یا اس لیے برتر ہے کہ ہمیں تنقید سے جو علم حاصل ہوتا ہے، وہ اس علم سے برتر ہے جو تخلیق سے حاصل ہوتا ہے؟ (۳) لہٰذا کیا تخلیقی فن کار کو نقاد کا محکوم کہہ سکتے ہیں؟ (۴) کیا تنقید بھی تخلیقی کارگزاری ہے؟ (۵) اگر ایسا ہے تو کیا ان دونوں میں کوئی بنیادی فرق نہیں؟ (۶) اگر ایسا ہے تو کیا کسی تنقیدی تحریر کو تخلیقی تحریر کے معیاروں سے جانچ سکتے ہیں؟ (۷) ادبی معاشرے میں نقاد کیا کام انجام دیتا ہے؟ (۸) ادبی تخلیق کار کے تعلق سے نقاد کے کیا فرائض ہیں؟ (۹) نقاد کی ضرورت ہی کیا ہے؟ میر اور غالب کے زمانے میں نقاد کہاں تھے، اس زمانے میں نہ تو ادبی معاشے میں کوئی نقاد سرگرم تھا اور نہ تخلیقی فن کاروں کے درمیان کوئی نقاد تھا؟ (شمس الرحمٰن فاروقی: ''ادبی تخلیق اور ادبی تنقید''، مشمولہ تعبیر کی شرح، اکادمی بازیافت، کراچی ۲۰۰۴، صفحہ ۶۰)

محمد حسن عسکری اور فاروقی صاحب نے تنقیدی عمل داری اور اس کے منصب کے بارے میں جو باتیں کیں، ان کی بازگشت اردو تنقید میں آج بھی سنی جا سکتی ہے۔ عسکری صاحب نے جزیرے کے اختتامیہ میں فکشن کی تنقید پر گفتگو کرتے ہوئے تنقید کے متعلق جو پیش گوئی کی تھی، اس کی جھلک آج بھی تخلیق کاروں پر نقاد کی بالادستی کی شکل میں دیکھی جا سکتی ہے۔

''ہم ابھی تک اردو میں کوئی قوی تنقیدی تحریک پیدا نہیں کر سکے ہیں۔ اردو ادب جہاں تک پہنچ چکا ہے، اسے مجموعی حیثیت سے آگے بڑھانے کے لیے تخلیقی جوہر کی اتنی ضرورت نہیں ہے جتنی کہ ایک پر از معلومات اور جاندار تنقید کی۔ اس تنقیدی تحریک کو تازہ ترین معاشی، سیاسی، اخلاقی، نفسیاتی، عمرانی اور فلسفیانہ نظریوں سے مسلح تو ہونا ہی ہوگا لیکن سے زیادہ اس کے لیے مغرب اور مشرق کے ادبی اور تنقیدی تاریخ سے پوری آگاہی لازمی ہوگی اور ہر ادبی کیفیت اور انداز کا منبع اور مخرج بتانا ہوگا۔'' (محمد حسن عسکری، اختتامیہ، ''جزیرے'' مشمولہ عسکری نامہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۸، صفحہ: ۱۶۱)

اس اقتباس میں تنقید کی ضرورت کے متعلق جو اشارے ہیں اور ان سے جو سوالات جنم لیتے ہیں، انھیں آج بھی شدت کے ساتھ محسوس کیا جا رہا ہے۔ تنقید کے منصب اور وظیفے کی نوعیت سے متعلق یہ سولات آج نئے عہد کے تقاضوں کے ساتھ ہمارے سامنے موجود ہیں، جنھیں ہم آگے سمجھنے کی کوشش کریں گے۔

جیسا کہ اب تک کہا جاتا رہا ہے کہ تنقید بطور صنف ادب اردو میں مغرب سے آئی۔ چنانچہ تنقید کے منصب اور مرتبے کے بارے میں وہ مزعومات بھی جنھیں ہم نے تقلید اور اثر پذیری کے شعوری عمل کے ذریعہ اپنے تنقیدی شعور کا حصہ بنایا ہے؛ ہمیں مغرب سے ہی حاصل ہوئے۔ ۱۹۶۰ کے آس پاس اردو میں New Criticism کے نظریہ سازوں نے ہمیں یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ فن کا سیاق ہی ایک اپنی کائنات ہوتا ہے جس کی فہم کے لیے کسی بھی سوانحی، تاریخی یا اخلاقی حوالے کی مدد کے معنی اس متن کے خود یافتہ معنی کو جھٹلانے کے ہیں۔ بعض لوگوں کو خیال ہے کہ اس طرز تنقید نے معنی کو متن تک محدود کر کے تنقید کے کام کو سیاق وسباق کے حوالوں کے بغیر متن کے دائرے میں رہ کر اس کے تجزیے اور تشریح تک محدود کر دیا ہے۔ آج بعض حلقوں میں دریدا کی ردتشکیل اورPost-modernism میں متن کی Self Reflexivity پر اصرار کیا جا رہا ہے اور یہ سمجھانے کی کوشش کی جا رہی ہے کہ معنی کی تلاش متن کے الفاظ میں نہیں بلکہ ان کے رشتوں، متن کے وقفوں اور اس کے سیاق وسباق میں کی جانی چاہیے۔ تھیوری کی رہنمائی میں ساختیات اور پس ساختیاتی قضایا نے بقول شافع قدوائی: اس عام فہم تصور پر کاری ضرب لگائی کہ ادب کسی تجربے کے اظہار کا نام ہے۔ حقیقت فی نفسہ اضافی ہے، ادب اس کی دریافت بلکہ اس کو خلق کرتا ہے۔ اس طرح ہر متن میں Self Reflexivity پائی جاتی ہے، یعنی متن کا حوالہ متن ہی ہوتا ہے۔ سریندر پرکاش نے ''بجوکا''، ''بھولا کی واپسی'' جیسے افسانے لکھ کر پہلے سے موجود متن پر اپنا متن تیار کیا ہے۔ گویا بدلتے ہوئے عالمی اور ملکی ادبی تناظر میں اردو ادب میں بھی تنقید نگار تخلیقیت کی تشکیل اور تعبیر میں مستغرق ہیں۔ تھیوری کی رہنمائی میں تنقید کے مختلف دبستان وجود میں آ گئے ہیں جن میں نوآبادیاتی تنقید، نومارکسیت، تانیثی تنقید، نئی تاریخیت اور قاری اساس تنقید کے طریقہ کار، حدود، اس کے اطلاق اور ان کے فکری مباحث کی افادیت کے تعلق سے عمل اور ردعمل کا ایک لامتناہی سلسلہ برصغیر کے مقتدر ادبی جرائد میں جاری ہے لیکن کسی بھی نظری ڈسکورس اور نئے تنقیدی محاورے کا چلن قائم ہونا آسان عمل نہیں۔

پھر یہ بھی کہ تھیوری کے ارتقا میں کلیدی شخصیات رولاں بارت، ژاک لاکاں، لوئی التوسے، ژاک دریدا، میشل فوکو کے زیر اثر ہمارے یہاں جو تھیوری کی بحث ہوئی اور تھیوری کے بارے تھیوری سازی کا جو عمل لاتشکیل یعنی Deconstruction کی شکل میں سامنے آیا۔ شروع شروع میں جن لوگوں نے اس کی حمایت کی تھی، اب ان میں فریب، شکستگی کا تاثر پھیلتا جا رہا ہے۔ مغرب میں تھیوری کو مطعون کرنے کا معاملہ اسی وقت سامنے آنے لگا تھا، جب اس نے ادارہ نما صورت اختیار کر لی تھی اور یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔ کیب نے جیمس جوائس (James Joyce) پر اپنی کتاب کے نئے ایڈیشن میں جو باتیں کہی ہیں، وہ تھیوری پر اصرار کرنے والوں کے لیے سخت تکلیف دہ ہیں۔ وہ کہتا ہے تھیوری اب مفلوج کٹر پنتھی بن گئی ہے۔ اور اس وقت اس کا بھونپو بجانے والے تقریباً اتنے ہی غبی اور احمق ہیں جتنے وہ لوگ تھے جنھوں نے مجھے کیمبرج سے نکالا دیا تھا۔

مگر اپنی تھیوری پر اصرار کرنے والوں کے لیے نئی اور پرانی صورت حال کو قبول کرنا ایک دشوار

عمل ہوتا ہے۔ کچھ یہی صورت فی زمانہ اردو میں نظر آ رہی ہے۔ اردو کے سربرآوردہ نقاد ایسے کہ جنھیں نظریہ ساز کی حیثیت حاصل ہے، اپنی اپنی دستار بچانے کے چکر میں ہیں۔ ہر کوئی اپنے تنقیدی دبستان اور تھیوری کا نقیب بن کر ''باادب، باملاحظہ'' پکار رہا ہے۔ ان حالات میں تنقید کے منصب اور مقصد کا مسئلہ متنازع فیہ رہنا کچھ عجب نہیں اور فی زمانہ یہ مسئلہ متنازع فیہ ہی ہے۔

اب تک کی بحث سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ تنقید کے منصب اور مقصد کا تعین بڑے حوصلے کا کام ہے لیکن اس سے بڑے حوصلے کا کام ہم جیسے طالب علموں کا ان نظریوں کو تسلیم کرنا ہے مگر ایمان کی پوچھیے تو تنقید کے منصب اور مقصد کے تعلق سے اس قول پر ایمان لانے کو جی چاہتا ہے جس سے مغرب میں ایلیٹ اور مشرق میں شمس الرحمٰن فاروقی مشترکہ طور پر متفق ہیں: ''تنقید کا اولین اصول یہی ہے کہ وہ معروضی ہو اور معروض کی ماہیت کا مطالعہ اور تجزیہ اس کا مقصد ہے۔''

مذکورہ اقتباس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ تنقید کا کام معروضی انداز میں تشریح اور تجزیہ کے توسط سے متن کے مرتبے کا تعین کرنا ہے لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان کا معیار کیا ہونا چاہیے؟ کیا تشریح کے لیے صرف یہ کافی ہے کہ میر کے اس مصرعے سے 'صد موسم گل ہم تہہ بال ہی گزرے' کے متعلق یہ لکھ دیا جائے کہ سیکڑوں موسم گل متکلم نے اپنے بال و پر میں سر کو نہوڑ کر گزار دیے یا پھر اس مصرعے کی تشریح یوں بھی کی جا سکتی ہے کہ متکلم کی ساری زندگی رسوائے پر و بال رہی۔ مسلسل پرواز میں اس کی زندگی بسر ہوئی، آرام سے کہیں بیٹھنے کا موقع ہی میسر نہیں آیا یا پھر خلیل الرحمٰن اعظمی کے لفظوں میں:

نہ ہوا یہ کہ تہ دام کبھی سو رہتے
زندگی اپنی تو رسوائے بال و پر رہی

غالب کا یہ شعر ہمارے یہاں ضرب المثل کی حیثیت رکھتا ہے:

ہم بھی منہ میں زبان رکھتے ہیں
کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے

اس متن کی تشریح میں صرف یہ لکھ دینا کہ متکلم معشوق کی زبانی مدعا کے پوچھے جانے کا منتظر ہے، کافی نہیں بلکہ اس متن کے لیے فاروقی کی تشریح درکار ہے۔ یعنی ایسا بھی ممکن ہے کہ مسلسل بے اعتنائی سے تنگ آ کر متکلم قطعی لہجے میں یہ کہہ رہا ہے کہ کاش ایک بار مجھ سے میرا مدعا پوچھ لیا جائے تا کہ میں کھری کھوٹی سنا کر اس ہمیشہ کے لیے راہ و رسم قطع کر لوں۔ جیسا کہ ظفر اقبال کا یہ بالکل نیا تجربہ ہے:

آ کر وہ میری بات سنے اور جواب دے
گر یوں نہیں تو پھر یہ شناسائی ختم ہو

دراصل تنقید میں جس قسم کی تشریح درکار ہوتی ہے، وہ مکتبی تشریح سے کم ہی علاقہ رکھتی ہے۔ مکتبی تنقیدی تشریح میر کے اس مشہور شعر:

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کارگہ شیشہ گری کا

کی تشریح ان لفظوں میں کبھی نہیں کر سکتی:

صاحب نظر جب کائنات کو دیکھتا ہے تو اس کی رنگارنگی اور پیچ در پیچ نزاکت کو دیکھ کر حیرت میں آجاتا ہے، ہر چیز انتظام سے چل رہی ہے، کہیں کوئی انتشار نہیں معلوم ہوتا ہے کہ کوئی بہت ہی نازک اور پیچیدہ کارخانہ ہے۔ صاحب نظر کو محسوس ہوتا ہے کہ اگر زور کی سانس بھی لی تو یہ سب درہم برہم ہو جائے گا یا شاید یہ سب کچھ ایک خواب ہے جو ذرا سے اشارے پر برہم اور منتشر ہو سکتا ہے۔ (شمس الرحمٰن فاروقی: ''شعر شور انگیز''، جلد اول، صفحہ ۲۵۲)

پتہ چلا کہ تنقید میں جس قسم کی تشریح کا مطالبہ کرتی ہے، وہ محض متن میں استعمال کیے گئے الفاظ کے معنی بیان کر دینے کا نام نہیں بلکہ الفاظ کی کائنات کو کشادہ کرنے اور متن کے معنیاتی دائرے کو ایک Hierachy کی صورت میں پھیلانے کا نام ہے۔

تشریح کے بعد تنقید کو جس کی حاجت پیش آتی ہے، وہ تجزیہ ہے۔ اس عمل کے دوران متن کی مجموعی صورت حال پر تبصرہ اس میں موجود جدلیاتی لفظیات، ترکیبی اجزا، مشتملات اور شعریات کے علمیاتی (Epistemological) تصورات پر گفتگو کرتے ہوئے اقداری باتیں کی جاتی ہیں۔ ولیم ایمپسن اور آئی۔اے۔ رچرڈس نے بھی تجزیہ کے دوران ان ہی بنیادوں کو اہمیت دی ہے۔ لیکن ان کے یہاں متن میں مضمر ابہامات اور اس کی تشکیل میں کام آنے والے پیچیدہ رابطوں کے مفصل اور دقیق تجزیے پر زیادہ زور ہے۔

تجزیہ کے دوران نقاد معنی اور ساخت کی اس وحدت کو بھی اپنا مسئلہ بناتا ہے جو نامیاتی ہوتی ہے اور اگر نقاد ان باتوں سے توجہ ہٹالے تو ترجمانی کی بدعت کا شکار بھی ہو سکتا ہے۔ اس عمل کے دوران نقاد کا حلیہ اس وقت بگڑتا ہے جب اس کا سامنا جرجانی اور دریدا یا پھر باختن کے کثیر الصوت متن سے ہوتا ہے۔ میر کا شعر ہے:

زنداں میں شورش نہ گئی اپنے جنوں کی
اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

اس متن کا تجزیہ کرتے وقت اور چیزوں کے علاوہ اس امکان پر بھی نظر رکھنا ضروری ہے کہ ''زنداں میں بھی'' سے معلوم ہوتا ہے کہ شورش جنوں کے علاج کی اور بھی تدبیریں ہو چکی ہیں اور ناکام رہی ہیں (فاروقی) اور پھر اس کے تخلیقی مشتملات اور صوتی امکانات کو یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

''شورش کے ساتھ آشفتہ سری کتنا مناسب ہے اور خود شورش اور جنوں میں رعایت معنوی ہے۔ لفظ ''سنگ''، جس آہنگ سے مصرعے میں استعمال ہوا ہے وہ خود اشارہ کرتا ہے کہ سر کو دھماکے کے لیے پتھر سے ٹکرانا ہے۔'' (شمس الرحمٰن فاروقی: ''شعر شور انگیز''، جلد اول، صفحہ ۲۴۹)

تجزیے کے دوران نقاد اور متن میں ایک مہابھارت سی چھڑی رہتی ہے۔ نقاد، متن کو تجزیے کی روشنی میں بے لباس کرنا چاہتا ہے مگر متن اپنی پراسراریت کی بنا پر چھوئی موئی ثابت ہونے کی کوشش کرتا ہے اور بالآخر بڑا نقاد متن کو قابو میں کر کے اسے تجزیے کی آئینے کے روبرو لاکر معنی آفرینی کے عمل کو جنبش دے دیتا ہے اور اس طرح عکس در عکس ایک لامتناہی سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ تجزیہ اور تفہیم کے اصول، شعری فقرے، محرکات، الفاظ کی کائنات، اس کا تخلیقی استعمال، قواعد وعلم عروض سے آگاہی اور الفاظ کے صوتی (Phonetic) نظام کے ساتھ ساتھ ان کے لسانی تغیرات پر باریک نظر رکھے بغیر تجزیے کی دنیا میں سفر تو کیا جا سکتا ہے، مگر منزل تک پہنچنا ممکن نہیں۔

اور پھر سب سے آخر میں تنقید کا وہ مقصد سامنے آتا ہے جس کے لیے ساری بزم آرائیاں کی جاتی ہیں یعنی تعین مراتب۔ تنقید کا یہ وہ مرحلہ ہے جس کے بے راہ روی کو کچھ اس طرح مطعون کیا گیا ہے کہ ملاح بھی پانی مانگنے لگے۔ دراصل تنقید کا یہ وہ اہم موڑ ہے جہاں پہنچ کر اکثر ناقدین تعصب کا شکار ہو کر اپنے مطالعہ کی اور جینٹلی کو خود اپنے ہاتھوں سے تہس نہس کر دیتے ہیں۔ محمد حسین آزاد کا غالب کے مقابلے میں ذوق کو بڑھاوا دینا، نیاز کا جوش کے مقابلے میں علی اختر جیسے لوگوں کو ابھارنا، کلیم الدین احمد کا عظیم الدین احمد کو بڑا شاعر کہنا، احتشام حسین کا نظیر کو عظیم شاعر تسلیم کرنا، اسی بے راہ روی کا نتیجہ ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ فن کا اور فن پارے کے تعین مراتب میں اکثر نقاد ''لوبی'' کے شکار ہو کر خود اپنی تنقید کا نقصان کرتے ہیں کیوں کہ فن کی کچھ بنیادی قدریں ہیں جو فن کو زندگی بخشتی ہیں۔ مثلاً اگر سردار جعفری نے فیض کی نظم ''تنہائی'' کو پاکستانی حکومت کا ملکی ترانہ کہہ دیا تو اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ نظم ''تنہائی'' ادبی اعتبار سے کم تر ہو گئی۔ میں نے کہا ہے کہ متن میں خود زندہ رہنے کی صلاحیت موجود ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سردار کا قول آج کم لوگوں کو یاد ہے لیکن ''تنہائی'' کے دو تین مصرعے تو فیض کو دلچسپی سے پڑھنے والے تقریباً ہر شخص کو یاد ہوں گے۔

تعین مراتب کے سلسلے میں ہمارے نقادوں نے جہاں بخالت سے کام لیا ہے، وہیں کہیں کہیں اتنی فیاضی دکھائی ہے کہ بے ساختہ ہنسنے کو جی چاہتا ہے۔ آغا حشر کو تخلیق کی غیر معمولی صلاحیت کا مالک اور حیات انسانی کے حیرت خیز مصور شیکسپیئر کے مماثل قرار دینا، پریم چند کے ناول ''گئودان'' کو فلوبیر، ڈکنس اور ٹالسٹائی کے ناولوں کے مقابلے میں رکھنا، وغیرہ کو مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ دراصل تعین مراتب کے دوران جو چیز بیچ کے راستے میں حائل ہوتی ہے، وہ ذاتی جذبات ہوتے ہیں جو کبھی ''ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں: مقدس وید اور دیوان غالب'' (بجنوری) جیسے جملے کی شکل میں سامنے آتے ہیں تو کبھی ''عسکری صاحب اردو کے سب سے بڑے نقاد ہیں، لیکن اردو تنقید کا مجموعی معیار دیکھ لینے کے بعد یہ افضلیت کوئی بہت بامعنی اور لائق رشک چیز نہیں لگتی'' (احمد جاوید) جیسے جملوں کی شکل میں۔ لیکن اعلیٰ تنقیدی موقف اس بات پر زور دیتی ہے کہ فن پارے اور فن کار کی قدر و قیمت متعین کرتے وقت نقاد کو اپنے ذاتی جذبات کو پس پشت ڈال کر فن پارے کو فن پارے کے تناظر میں دیکھنا چاہیے اور اس کی قدر و قیمت بحال کرنی چاہیے۔ اس سلسلے میں ہمارے یہاں دو رویے ملتے ہیں۔ مثلاً فاروقی صاحب اگر شاعری یا افسانے پر

تنقید کرتے ہوئے کسی فن پارے کو بحال یا رد کرتے ہیں تو ان کی دلچسپیاں اور شاعری یا افسانے کی نوعیت کے بارے میں ان کے خیالات وارث علوی یا نارنگ صاحب سے مختلف ہوتے ہیں۔ فاروقی صاحب جس طرح کی تنقید کے موید ہیں، اس میں انکار کی وہ صورت نہیں ہوتی جو ہمیں وارث علوی صاحب کے یہاں ملتی ہے اور جو ان کی تنقید کی خوبی بھی ہے اور خامی بھی۔ دراصل وارث علوی صاحب کی تنقید سر کاٹ کر دستار بندی کا عمل ہے لیکن ان کی بڑائی اس میں ہے کہ وہ سر کے انتخاب میں ہمیشہ محتاط رہتے ہیں۔

بے راہ روی اور غلطیاں ترقی کی مانع نہیں۔ اگلوں کی غلطی، پیچھے آنے والوں کو راستہ بھٹکنے سے بچا لیتی ہے۔ چنانچہ ہمارے نقادوں نے جہاں عدم توازن کا شکار ہو کر غلط فیصلے کیے ہیں، وہیں ہمارے بعض بڑے نقادوں نے تعین مراتب کے سلسلے میں توازن سے بھی کام لیا ہے۔ مثلاً محمد حسن عسکری کا غالب کے مقابلے میر کو ترجیح دینا اور شمس الرحمٰن فاروقی کو اردو تنقید کا ایک اہم موڑ کہنا، شمیم حنفی کا ''آگ کا دریا'' کو عالمی ادب کا شاہ کار کہنا، وارث علوی کا شمس الرحمٰن فاروقی کے برعکس مجاز کو بڑا شاعر تسلیم کرنا وغیرہ کو مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔

دراصل تعین قدر کے معاملے میں کوئی بھی نقاد مکمل غیر جانب دار نہیں ہو سکتا کیوں کہ جانب داری انسانی جبلت کا ایک حصہ ہے۔ پھر بھی بڑے نقادوں نے بہت حد تک ذاتی پسند اور ناپسند کو بالائے طاق رکھ کر تعین مراتب کے سلسلے میں فیصلے سنائے ہیں۔ ویسے یہ امر بھی متنازعہ فیہ ہے کہ آیا کسی فن پارے کے مرتبہ کا تعین نقاد کرتے ہیں یا قاری؟ اگر نقاد کو ترقی یافتہ قاری کی ایک شکل تسلیم کر لیا جائے پھر بھی بقول آل احمد سرور ''نقاد مفتی نہیں ہوتا''۔ اب جب نقاد مفتی نہیں ہوتا تو کسی کے مرتبے کا فیصلہ کیوں کر ہو سکتا ہے؟ ●●

معروف افسانہ نگار

فیاض رفعت

کی دو تازہ ترین کتابیں

نقد آگہی (عصری ادب کے حوالے سے)

زندگی ہے تو کہانی بھی ہوگی (علی گڑھ کی یادیں)

پبلشر: معیار پبلی کیشنز، کے-۳۰۲، تاج انکلیو، گیتا کالونی، دہلی-۱۱۰۰۳۱

شمس الرحمٰن فاروقی

بے شک شمس الرحمٰن فاروقی کو وہ بلند مقام حاصل نہیں، جو مثلاً میر اور غالب جیسے تخلیقی فن کاروں کو میسر ہے لیکن کیا ان فن کاروں کی عظمت کی تعبیر و تفہیم کے باب میں فاروقی صاحب کا حصہ فراموش کیا جاسکتا ہے؟ ادبی اقدار کی نئی تفسیر و تنظیم سے فاروقی صاحب کا گہرا جذباتی لگاؤ رہا ہے جس سے ہمارے یہاں کے قدیم وجدید سبھی نقاد محروم ہیں۔ انھوں نے ایسے تنقیدی پیمانے وضع کیے جو نئے تجربات کے ہاتھوں قدیم پیمانوں کی شکست کے بعد تعیّن قدر کے کام آئے۔ ابلاغ، ترسیل، علامت، استعارہ، ابہام، نئی لسانی تشکیلات اور داخلی و خارجی ہئیت کے مسائل پر انھوں نے نہایت عالمانہ تنقیدیں لکھیں اور یوں تنقید کے ایک نئے دبستان کی تشکیل کر دی۔ انھوں نے مکتبی یا تجویزی تنقید کی سادہ لوحی، مفاہمت پسندی، ادبی شوونزم، صوبائیت، اوسط جبینی، پیش پا افتادگی، ادبی فراڈ، سنابری اور بوگس پن کو بے دخل کر کے اس کی جگہ تجرباتی، طبع زاد اور تازہ دم تنقید کو اردو سے متعارف کرایا جس میں مطلقیت کی آن بان بھی تھی اور وہ خود اعتمادی بھی جس کے بل بوتے پر اکثر روایتی حصار کو مسمار کر کے ہی تخلیقی امکانات کی نئی جولان گاہوں کی نشان دہی ممکن ہوتی ہے۔ اگر مختصر الفاظ میں یوں کہا جائے تو مبالغہ نہ ہوگا کہ فاروقی کے دور میں ہی اردو تنقید بلوغت سے ہم کنار ہوئی ورنہ اس سے پہلے تو محض ''چوما چاٹا'' کو ہی فن پارے سے وصل کی معراج سمجھ لیا گیا تھا۔

تخلیق کے برعکس تنقید کی عمر مختصر ہوتی ہے، کیوں کہ تنقید ایک مفکرانہ عمل ہے اور یہ عمل بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ نئی جہات اور نئی پہنائیوں کا انکشاف کرتا رہتا ہے۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اعلیٰ تنقیدی کارناموں کی چمک ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو فاروقی کی تحریروں کی سب سے بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ وہ حرکی اور جدلیاتی ہیں۔ وہ ان فرسودہ اور ازکار رفتہ تحریروں کی طرح نہیں جن کی جگہ اب ادبی میوزیم میں مخصوص کر دی گئی ہے۔ فاروقی نے جو سوالات آج سے پچاس برس پہلے قائم کیے تھے، ان کی گونج آج بھی شہر ادب کے سقف و بام میں سنی جا سکتی ہے۔ لہٰذا ضرورت اس بات کی ہے کہ ایک بار پھر فاروقی صاحب کی تحریروں پر نظر ثانی کی جائے، اس پر ایک بار پھر غور کیا جائے اور نئے تناظر کی روشنی میں ان پر کھل کر بحث ہو۔ یہ ضرورت اس وقت شدید ہو جاتی ہے جب ادب کی تفہیم و تعبیر کے لیے بعض حلقوں کی طرف سے ایک بار پھر غیر ادبی معیار پر زور ڈالا جا رہا ہو۔

'نظر ثانی' کے عنوان کے تحت ہم شمس الرحمٰن فاروقی کے تمام اہم مضامین کو دوبارہ قارئین کے سامنے پیش کرنے کا ارادہ رکھتے ہیں تا کہ ''ادب کی بحالی'' کا خواب شرمندۂ تعبیر ہو سکے۔ یہ کام اتنا مشکل بھی نہیں ہے، بس ایک بار پھر اپنا بھولا ہوا سبق یاد کر لینا کافی ہوگا، تا کہ ادبی تخلیقات کو کلچرل مطالعات اور تاریخی جبریت کا میدان کارزار بننے سے محفوظ رکھا جا سکے۔

ا۔ن۔

اواخر صدی میں تنقید پر غور وخوض

شمس الرحمن فاروقی

عسکری صاحب نے لکھا ہے کہ آدمی کسی مدت کے دوران کچھ پاتا ہے تو کچھ کھوتا بھی ہے۔ میں نے گذشتہ برسوں میں صحت، فرصت، سکون قلب، بہت کچھ کھویا ہے۔ مطالعے کی بات کریں تو میں نے اس مدت میں بہت سی نئی کتابیں اور مضمون پڑھے ہیں، اور بعض پڑھی ہوئی تحریروں کو دوبارہ، سہ بارہ بھی پڑھا ہے، وہاں پہلے کی پڑھی ہوئی باتیں میں بہت کچھ بھول بھی گیا ہوں۔ ایک زمانے میں انگریزی شاعری، اور شیکسپیئر کے ڈرامے مجھے بہت یاد تھے۔ قدیم یونانی ڈراما اور جدید یورپی ڈراما بھی میری دلچسپی کا خاص موضوع تھے۔ اب حافظہ کم زور ہو جانے کے باعث انگریزی شاعری اور شیکسپیئر پہلے کی طرح مستحضر نہیں (ویسے، شیکسپیئر کو میں پڑھتا اب بھی ہوں، اور پہلے ہی جیسے ذوق ومحویت سے)۔ مغربی ڈراما اور فکشن پڑھنا عرصے سے ترک ہے۔ کبھی کبھی باہر جاؤں تو اپنی دلچسپی کا تھیٹر، بیلے، یا آپیرا دیکھ کر تھوڑی بہت تسکین شوق کر لیتا ہوں۔ بعض چیزوں کی اہمیت اب میرے نزدیک بہت کم ہو گئی ہے۔ لیکن مغربی تنقید، خاص کر نظری تنقید، جس سے مجھے شروع ہی سے بہت شغف رہا ہے، اس کی طرف میرا رجحان اور بھی بڑھا ہے۔ بلکہ یوں کہیں کہ نظری تنقید کو اب بھی میں اپنا خاص میدان سمجھتا ہوں۔ مشرقی شعریات، اردو کی کلاسیکی شاعری اور سبک ہندی کی فارسی شاعری سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت، اور اسی اعتبار سے ان کا مطالعہ بھی اب بیش از بیش ہے۔

ادب کے بارے میں غور وفکر کی بات کریں تو اپنی روایت کو سمجھنا، اس کی بازیافت اور اس کا دوبارہ بیان، اب میرے لیے سب سے اہم وظیفہ فکر وعمل ہیں۔ میرا خیال ہے جدید ادب اور اس کی نظری اور عملی تنقید کی بحثوں کو میری ضرورت اب کچھ بہت نہیں ہے۔ مغرب کا تخلیقی ادب میں نے بہت سارا پڑھا ہے، لیکن اب اس کی بھی مزید فہم کے لیے میں نے محمد حسن عسکری کی طرح اپنی روایت اور وراثت کی امداد ضروری جانتا ہوں۔

ادب کے بارے میں میرے نقطہ نظر میں کوئی خاص تبدیلی، کچھ باتوں میں تاکید کی اور کچھ میں تاکید کی زیادتی کے علاوہ نہیں آئی۔ ایک بار ایڈورڈ سعید (Edward Said) سے میں نے پوچھا کہ آج

تم اپنی مشہور زمانہ کتاب Orientalism کے بارے میں کیا سوچتے ہو؟ اگر یہ کتاب تم آج لکھتے تو وہ کیسی ہوتی؟ سعید نے جواب دیا کہ آج وہ کتاب میں شاید لکھ ہی نہ سکتا، اگرچہ اس میں بیان کردہ خیالات پر میں اب بھی قائم ہوں۔

میرا خیال ہے کہ ہر سوچنے والے شخص کو اس قسم کا تجربہ زندگی کی کسی نہ کسی منزل پر یقیناً ہوتا ہوگا۔ نئے تصورات اور دریافتوں کی روشنی میں اپنے نظریات میں تبدیلی لے آنا مستحسن بات ہے۔ لیکن نظریات میں ارتقاء ہونا، ان میں مزید فکری اور عملی گہرائی پیدا ہونا اور بات ہے، اور تبدیلی کے محض شوق میں نئے نئے افکار کی چادر اوڑھتے اتارتے رہنا دیگر بات ہے۔ ادب کی دنیا میں کوئی یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ حقیقت کا جو بیان اس نے پیش کیا ہے، وہ قطعی اور حتمی ہے۔ اور نہ ہی یہ دعویٰ کر سکتا ہے کہ حقیقت کا جو روپ اس نے پیش کیا ہے، وہی اصلی اور حتمی ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ حقیقت کو فی الحال میں اس طرح سمجھتا اور اس طرح بیان کرتا ہوں۔ لہٰذا یہ بھی ممکن ہے کہ حقیقت کے بارے میں مختلف لوگوں کے بیان مختلف ہوں۔ لیکن یہ بھی ہے کہ ہر بیان کو سچ قرار دینا، دانش ورانہ اعتبار سے بہت کمزور قسم کی اضافیت (Relativism) ہے۔ اس سے کچھ حل نہیں ہوتا، بلکہ انتشار پیدا ہوتا ہے اور بہت جلد بقول آئی سیا برلن (Issiah Berlin) جس کی لاٹھی اس کی بھینس کا خطرہ آموجود ہوتا ہے۔

جیسا کہ میں نے ابھی کہا، ادب کے بارے میں جو باتیں میں نے اس کتاب (شعر، غیر شعر اور نثر) میں کہی ہیں، ان کو آج بھی میں (مندرجہ بالا حدود کے اندر) صحیح سمجھتا ہوں، بلکہ کلاسیکی اردو فارسی ادب کے مزید مطالعے، اور بہت سارے قدیم وجدید نظریات ادب سے مزید شناسائی ہو جانے کے بعد میں اس کتاب میں درج کردہ باتوں کو جدید ادب اور جدیدیت کی تفہیم واستقلال، اور کلاسیکی ادب کی فہم وبازیافت دونوں کے لیے بامعنی سمجھتا ہوں۔ اغلب ہے کہ اور لوگ بھی ایسا ہی سمجھتے ہوں۔ اور شاید یہی وجہ ہے کہ اس کتاب کی مانگ اب بھی ہے۔ اور اسی بنا پر یہ آج دوبارہ آپ کے ہاتھوں میں ہے۔

فرینک کرموڈ نے لکھا ہے کہ تنقیدی کتاب کی عمر بہت نہیں ہوتی۔ یہ بات صحیح ہے بھی، اور نہیں بھی۔ آج کل جیسی کتابیں تنقید کے نام پر مغرب، خاص کر امریکہ میں لکھی جا رہی ہیں، ان کی اوسط زندگی دو چار برس سے زیادہ نہیں۔ اس کی بہت سی وجھوں میں ایک وجہ فرینک کرموڈ نے یہ بھی بیان کی ہے کہ تنقید کا کاروبار کرنے والے صاحبان ''نئی سے نئی'' کتابوں کا حوالہ دینا ضروری سمجھتے ہیں، شاید اس وجہ سے، کہ ان کے خیال میں ہر ''نئی'' کتاب میں ''نیا'' علم بھی مہیا کیا جاتا ہے۔ شیکسپیئر کے بارے میں ایک تازہ امریکی کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے اس نے لندن ریویو آف بکس (*London Review of Books*) میں لکھا ہے کہ اس کتاب میں جو باتیں کام کی ہیں، وہ فلاں کتاب میں موجود ہیں، لیکن وہ کتاب چونکہ ۱۹۳۹ میں چھپی تھی، لہٰذا وہ ہمارے مصنف کے لیے ''ماقبل تاریخ'' کا حکم رکھتی ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اس کتاب کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔

ظاہر ہے کہ جس تہذیب میں یونیورسٹی کی ملازمت حاصل کرنے، اور پھر اس ملازمت میں پھلنے

پھولنے کے لیے ''صاحب کتاب'' ہونا ضروری ہو، اور جہاں پڑھے لکھے آدمی کی پہچان اس بات سے ہوتی ہو کہ اس نے کتنی کتابیں لکھی ہیں، تو وہاں ہر شخص کثیر سے کثیر تعداد میں کتاب لکھنے اور چھپوانے کے مرض میں مبتلا ہوگا۔ نئی کتابوں کی اس ریل پیل میں پرانی کتابیں پس ہی جائیں گی۔ اور پھر ایک مشکل یہ بھی ہوگی کہ ہر موضوع پر اتنا لکھا جائے گا کہ اس سب کو پڑھنا اور حافظے میں محفوظ رکھنا غیر ممکن ہوگا۔ لہٰذا خیریت اسی میں ہوگی کہ تازہ ترین کتابیں جوں توں کر کے پڑھ لی جائیں، اور امید کی جائے کہ پرانی کتابوں میں جو کچھ اچھا لکھا گیا ہوگا، نئی کتاب لکھنے والے نے اس سے استفادہ ضرور کیا ہوگا۔

جدید تہذیب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ متروکیت (Obsolescence) کی تہذیب ہے۔ یہاں اشیا جلد جلد پرانی ہوتی ہیں۔ علم و دانش کی دنیا عام طور پر متروکیت سے مصئون رہتی آئی ہے۔ لیکن آج مغربی علم اور دانش کی فیشن ایبل دنیا میں متروکیت کا دور دورہ ہم اس قدر دیکھتے ہیں کہ کیا عالم اور کیا طالب علم، سب اس پھیر میں ہیں کہ کوئی ''نئی بات'' پیدا کی جائے، اور اگر کوئی ''نیا نظریہ'' پیش کیا جا سکے تو پھر کیا کہنا۔ اس بات سے ہمیں غرض نہ ہونا چاہیے کہ اس نئے ''نظریے'' کو ثبات کتنا ہوگا؟ کسی نئی بات کو صحیح، یا تقریباً، یا کم و بیش، صحیح ثابت ہونے کے لیے بھی کچھ عرصہ درکار ہوتا ہے۔ لیکن جب چند دن بعد ایک اور ''نیا نظریہ'' سامنے آنے والا ہی ہے، تو پھر یہ شرط غیر ضروری ہے کہ ''نئے'' نظریے کو موقع دیا جائے کہ وہ اپنے کو قائم کر سکے۔

حقیقت یہ ہے کہ تہذیب کی دنیا میں نئی چیزیں بڑی مشکل سے قائم ہوتی ہیں۔ عام طور پر تہذیبیں پرانی چیزوں کو تھوڑا بہت ہیر پھیر بدل کر، کچھ ادھر ادھر سے ملا کر، کچھ پرانی چیزوں کو نیا رنگ دے کر، کام چلا لیتی ہیں۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ سب چیزیں، وہ نئی ہوں یا پرانی، پوری پوری طرح سچ اور صحیح نہیں ہوتیں۔ جس چیز کو جتنی دیر تک چھانا، پھٹکا اور پرکھا جائے گا، اتنا ہی زیادہ اس بات کا امکان ہوگا کہ اس کا دودھ اور پانی الگ الگ ہو سکے گا۔ بقول کارل پاپر (Karl Popper)، سائنس اور علم کی دنیا میں تصورات کو موقع ملنا چاہیے کہ وہ غلط ثابت ہو سکیں۔

ہمارے ادب میں ترقی پسند یا مارکسی نظریہ ادب کی مثال سامنے کی ہے۔ جب یہ نظریہ ہمارے یہاں مغرب سے درآمد ہوا تو اس وقت اکثر لوگوں کو محسوس ہوا کہ اس سے سچی اور اچھی بات کوئی ہو ہی نہیں سکتی۔ چنانچہ اردو دنیا سے اس کے حمایتیوں میں پریم چند، حسرت موہانی، مولوی عبدالحق، علامہ اقبال، آنند نرائن ملا اور جوش ملیح آبادی اور اردو دنیا سے باہر والے حمایتیوں میں ٹیگور، جواہر لال نہرو اور آچاریہ نریندر دیو جیسے مختلف الخیال اور مختلف النوع لوگ نظر آتے ہیں۔ لیکن اس بات کو بیس برس بھی نہ گذرے تھے کہ ترقی پسند اور مارکسی نظریہ ادب کا اعتبار ٹوٹنے لگا۔ اور عام اہل ادب نے شدت سے محسوس کیا کہ جو ادبی آدرش اس نظریے نے قائم کرنے چاہے تھے، ان میں بعض بہت بنیادی چیزوں کا گذر نہیں۔ بشر دوستی یعنی Humanism، جو روشن فکری یعنی Enlightenment کی پروردہ جدید تہذیب کا سب سے اہم اصول تھی، اور جو بظاہر مارکسی نظریہ ادب میں جاری و ساری ہونی ہی چاہیے تھی، بالآخر تاریخی قوتوں کی تابع،

نہ کہ خالق ٹھہری۔ ایسی صورت میں ادب سے انسان کی ذات کا اخراج لازمی تھا۔

یہ بات شروع شروع میں تو لوگوں کو نظر نہ آئی تھی، کیونکہ انقلاب لانا، اور ملک کو آزاد کرانا، اور ہر شخص کو برابر کا موقع دینا، یہ سب بھی بشر دوستی ہی کے تو لائحہ عمل تھے۔ لیکن بعد میں پتہ لگا کہ انقلاب کی فہرست مراتب میں فرد کا درجہ بہت نیچا ہے۔ اور سچ پوچھیے تو انقلاب کی منطق ہی یہی ہے۔ یہی وجہ ہے ترقی پسندوں کے ہزاروں، بلکہ لاکھوں صفحات میں لوگ تو بہت ہیں لیکن فرد واحد بمشکل ہی نظر آتا ہے۔ خود ترقی پسند ادیب کی اپنی ذات اور باطنی وجود، اس کے ادب میں بہت کم دکھائی دیتے ہیں۔ اس کی جگہ ایک ''پروگرام کیے ہوئے لاشخص'' (programmed non-individual) نے لے لی ہے۔ اور اس کے اپنے احساسات اور دکھ درد کی جگہ ''پارٹی'' کے احساسات اور دکھ درد نے لے لی ہے۔ ہاتھی کے پاؤں میں سب کا پاؤں کے مصداق ''پارٹی'' تمام افراد کا مجموعہ اور جوہر تھی، اور ''پارٹی'' کا علم کسی بھی فرد واحد کے علم سے لامحالہ زیادہ تھا۔ لہٰذا مارکسی نظریہ ادب میں کسی فرد واحد کی گنجائش یا ضرورت نہ تھی۔ مارکسی نقطہ نظر سے تمام تہذیب اور ثقافت بہر حال سماج کے بنیادی ڈھانچے کے زیر نگیں ہے، اور تمام سماجی ڈھانچوں کی تعین و تنظیم بہر حال سیاسی ڈھانچے کے زیر اثر ہوگی۔

افلاطون کے تقریباً آفاقی اثر و نفوذ کے باعث مغرب میں اس بات کا زیادہ امکان تھا کہ وہاں مارکسی نظریہ ادب دور تک اور دیر تک پھلے پھولے۔ مارکسی نظریات کے کئی کئی بھیسوں میں بار بار نمودار ہونے کے باوجود وہاں ایسا نہیں ہوا۔ اس میں ہمارے لیے عبرت کے بڑے بڑے سامان پوشیدہ ہیں۔ اس کی تفصیل کا یہاں موقع نہیں، لیکن میں یہ کہہ رہا تھا کہ تہذیب کی دنیا میں نئی چیزیں بڑی مشکل سے قائم ہوتی ہیں، اور اس کام میں دیر بھی بہت لگتی ہے۔ اس کی مثالیں مغرب میں بھی جگہ جگہ نظر آتی ہیں۔ اس بات کے باوجود کہ وہاں چیزیں بہت جلد پرانی ہو جاتی ہیں، اہم تہذیبی اور فکری مظاہر کو وہاں بھی بڑی دیر تک امتحان اور آزمائش کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اور جب اصل حقیقت آشکار ہوتی ہے تو رد عمل بھی وہاں بھرپور ہوتا ہے، ہمارے یہاں کی طرح سے نہیں کہ لوگ سال خوردہ چیزوں کو برا کہنے سے از راہ مروت اور تکلفاً گریز کرتے ہیں۔

گذشتہ پچاس ساٹھ برس کی مغربی فکری تاریخ کے بڑے ناموں میں جن لوگوں اور جن کتابوں کا تذکرہ سر فہرست نہیں تو کہیں بہت اوپر ضرور ہوگا، ان میں کلود لیوی اسٹراؤس (Claude Levi-Strauss) اور اس کی حسب ذیل کتابیں قابل ذکر ہیں:

(۱) *Structural Anthropology*

(۲) *Totemism*

(۳) *The Savage Mind*

لیوی اسٹراؤس کا کہنا تھا کہ اس کے فکری سرچشمے مارکس کی فکر سے نکلے ہیں۔ لیکن اپنے افکار میں اس نے مارکسیت کو سیاسی عمل کے لیے منہاج کے طور پر نہیں، بلکہ سماج کے مطالعے کے لیے ایک سائنسی بنیاد

کے طور پر استعمال کیا۔ فرانسیسی سماجیاتی افکار، خاص کر ایمیل درک ہائم (۱۸۵۸ تا ۱۹۱۷) Emile Durkheim (اصل تلفظ ''درکم'' [اول مضموم، سوم مکسور] ہے، لیکن انگریزی میں ''درک ہائم'' [اول مضموم، ہمزہ مکسور] ہی رائج ہے) کے خیالات اور بشریات (Anthropology) کے میدان میں اپنے عملی مطالعات کی روشنی میں لیوی اسٹراؤس نے بخیال خود مارکس کی مدد سے نتیجہ برآمد کیا کہ انسانی سماج، وہ جہاں بھی ہوں اور جیسے بھی ہوں، ایسے ڈھانچے ہیں جن کے مختلف اجزا کا آپسی تعلق کم وبیش ہمیشہ ایک ہی سا ہوتا ہے، اور اس میں غیر ضروری تغیر نہیں ہوتا۔ ان کا ارتقا کسی عقلی تاریخی بنیاد پر نہیں ہوتا، بلکہ ہر سماج کے اپنے اصول ہوتے ہیں، وہ اپنے طور پر خود مختار ہوتے ہیں۔ پھر یہ کہ ان اصولوں اور سماج کے ڈھانچے کے مختلف عناصر میں طبقے یعنی Class کی کوئی خاص حیثیت نہیں ہوتی۔ سماج کے مختلف عناصر اور ان کے طور طریقوں کے ارتقا پر یہ بات زیادہ اثر انداز نہیں ہوتی کہ کون کس طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ (مثال کے طور پر، اولاد اور وراثت کے اصول تمام طبقوں میں کم وبیش یکساں ہیں۔)

ادب کے طالب علم کے لیے لیوی اسٹراؤس نے یہ بصیرت فراہم کی کہ اگر سماج کے تمام عوامل اور مظاہر کسی وضع (Structure) کا حصہ ہیں، اور ہر مظہر خود ایک چھوٹی سی وضع (Structure) ہوتا ہے، اور ان کا ارتقا کسی عقلی / تاریخی اصول کے تحت نہیں، بلکہ اپنی ہی منطق کے زیر اثر ہوتا ہے، اور اس کے اصول اپنی جگہ پر خود مختار و خود کفیل ہیں، تو ادب کے بھی مطالعات کو کیوں نہ اس نہج پر قائم کیا جائے کہ ادب ایک وضع ہے، جس کے اپنے طور طریقے ہیں، اور جس کے مختلف اصناف کو ہم اسی طرح الگ الگ، لیکن مربوط طریقے سے دیکھ سکتے ہیں، جس طرح ہر سماج کے عناصر و مظاہر کو دیکھتے ہیں۔ لیوی اسٹراؤس نے ایڈپس (Oedipus) کے اسطور کو اس نقطہ نظر سے نہیں دیکھا کہ اس میں واقعات کی ترتیب کیا ہے۔ اس نے یہ سوال پوچھا کہ جو واقعات یہاں بیان ہوئے ہیں، ان کی تہ میں Pattern کیا ہے (یعنی کس قماش کے تابع ہیں؟) اور یہی قماش ان کو معنی عطا کرتی ہے۔ علیٰ ہذا القیاس، متن کے مطالعے میں لسانی اور غیر لسانی قماشوں کی اہمیت ہے، نہ کہ سطح پر بیان کیے گئے معاملات کی۔ اس طرح لیوی اسٹراؤس نے سوسیور (Ferdinand de Saussure) کی وضعیاتی لسانیات سے جو نکتہ لیا تھا، اسے اس نے کئی گنا قوت مند بنا کر ادبی تنقید کو دے دیا۔ غیر لسانی قماشوں کی اہمیت کو دریافت کرنے کی ہی وجہ سے وضعیات کے سب سے زیادہ قیمتی کارنامے بیانیات (Narratology) کے میدان میں نظر آتے ہیں۔ شاعری اور دیگر اصناف میں وضعیاتی فکر بعض عمومی بصیرتیں ضرور عطا کرتی ہے، لیکن اس سے آگے نہیں جاتی۔

یہ سب تو ٹھیک رہا، لیکن لیوی اسٹراؤس کی اہم کتابوں کی اشاعت کے دس ہی پندرہ برس کے اندر بعض پریشان کن سوال اٹھے، اور اب تک ان کا حل نہیں مل سکا ہے۔ لوگوں نے پوچھا کہ اگر سماج ایک طرح سے خود کار اور کم وبیش مستقل عناصر (اور ان عناصر کے درمیان کم وبیش مستقل طرز روابط) کا نام ہے، تو پھر انسان کی ''وجودی ذمہ داریاں'' (Existential Responsibilites) کیا ہیں؟ اگر سماجوں میں تبدیلیاں کسی عقلی تاریخی قاعدے کے مطابق نہیں ہوئیں تو ان کے بارے میں کوئی پیشین گوئی نہیں کی جا سکتی

(کہ اگر یوں کہا جائے تو فلاں نتیجہ حاصل ہوگا، اور اگر کوئی اور طریق عمل اختیار کیا جائے تو فلاں نتیجہ برآمد ہوگا) تو پھر ایسی صورت میں انسان کے لیے عمل کی گنجائش ہی کہاں رہ جاتی ہے؟ بلکہ ایک طرح دیکھیے تو لیوی اسٹراؤس کے بیان کردہ منظر نامے میں انسان عضو معطل بن کر رہ جاتا ہے۔ لیوی اسٹراؤس یہ بات ۱۹۵۵ ہی میں کہہ چکا تھا: ''دنیا کا آغاز نوع انسان کے بغیر ہوا، اور اس کا انجام بھی نوع انسان کے بغیر ہوگا''۔ ۱۹۵۵ میں تو یہ بات لوگوں کے سروں پر سے گذر گئی تھی لیکن آج چار دہائیاں گذر جانے پر، علوم انسانی کو دوبارہ مرکزی جگہ دلانے کی کوششوں کے سیاق وسباق میں یہ سوال بہت معنی خیز ہو جاتا ہے کہ اگر انسان ہی غیر ضروری ہے تو پھر دنیا میں بچتا کیا ہے؟

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ مغرب میں رائج گذشتہ چھ دہائیوں کے دو بڑے فلسفوں یعنی مارکسیت اور وضعیاتی بشریات (اور ان سے مستخرج شعریات) کے ڈھانچے تاریخ کے مزبلے کا حصہ بن چکے ہیں، لیکن بڑی عمارتوں کے گرنے کے بعد چھوٹوں کی بن آتی ہے اور ڈیڑھ اینٹ کے بیوپاریوں کا بازار گرم ہو جاتا ہے۔ فرینک کرموڈ نے اسی سیاق وسباق میں کہا تھا کہ تنقیدی کتاب کی عمر زیادہ نہیں ہوتی، اور ہو بھی نہیں سکتی۔

ایسی صورت حال میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ پچیس تیس سال (''شعر، غیر شعر اور نثر'' پہلی بار ۱۹۷۳ میں چھپی تھی) بعد بھی اگر کسی تحریر کی ضرورت اور تازگی برقرار رہے تو اسے اس تحریر کی خوش نصیبی سمجھنا چاہیے۔ اس کا مطلب شاید یہ بھی ہے کہ وہ تنقیدی تحریریں جو بنیادی مباحث کو چھیڑتی ہیں اور ان سے ادبی (نہ کہ صحافیانہ) معاملہ کرتی ہیں، ان کے بامعنی رہنے کا امکان زیادہ ہوتا ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ ہماری تنقید کا میدان ابھی اس طرح اور اتنا گرد آلود نہیں ہوا ہے جتنا ہم امریکہ میں دیکھتے ہیں۔ انگلستان میں ایک زمانے میں بڑا غلغلہ اٹھا تھا (۱۹۸۰) جب کیمبرج یونیورسٹی نے کالن میک کیب (Colin McCabe) نامی ایک لکچرر کو مستقل نوکری اس لیے نہ دی کہ وہ وضعیات اور مابعد وضعیات کے اصولوں کی روشنی میں ادب کا مطالعہ کرتا تھا۔ اس کی یہ بات بھی مورد اعتراض ٹھہری کہ اس کا تعلق مابعد وضعیات کے نفسیاتی + مارکسی دبستان سے ہے، اور فرائڈ کے جدید فرانسیسی مفسر ژاک لاکاں (Jacques Lacan) کا بھی اس پر اثر ہے۔ مشہور ادبی اخبار *Times Literary Supplement* نے اس پر پورا ایک نمبر نکالا، اور میک کیب کے معاملے کے ساتھ ساتھ وضعیات وغیرہ پر بھی تفصیلی مضمون شائع کیے۔ لیکن وہاں اب ان باتوں کا چرچا کم ہو گیا ہے، اور میک کیب کا تو شاید نام بھی اب کوئی نہیں جانتا۔

امریکہ میں البتہ ۱۹۶۵ سے ۱۹۷۵ تک مختلف افکار کے پروردہ کئی طرح کے ''اصول''، یا ''مکتب فکر'' نظر آتے ہیں۔ فرانسیسی افکار کی مرکزی، مسلم القوت یعنی Hegemonic حیثیت ختم ہو چکی ہے، لیکن ان کے جانشین اور ورثا، جو ان کے منکر بھی ہیں اور مقلد بھی، یونیورسٹیوں کے مختلف شعبوں (خاص کر انگریزی) میں کثرت سے نظر آتے ہیں۔ یہ لوگ اپنی اصل سے بہت دور جا چکے ہیں۔ مثلاً تانیثیت (Feminism) کے بارے میں عام خیال تھا کہ مارکسیت میں اس کے لیے گنجائش نہیں ہو سکتی۔ لیکن اب

مارکسی تانیثیت تو ذرا پرانی بات ہو چلی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ، یا اس کے بجائے، ہم تانیثی نظریہ تحریر، تانیثی نظریہ قرأت، سیاہ فام (بلکہ یوں کہیں کہ Woman of color یعنی غیر سفید عورت) کی تانیثیت، ہم جنس عورت (Lesbian) کی تانیثیت، اور ایک بالکل نئی چیز، رحم مرکوز تانیثیت Gynocentric (Feminism) وغیرہ کا تذکرہ سنتے ہیں۔

اگرچہ لاتشکیل (Deconstruction) کا منطقی نتیجہ یہ ہونا چاہیے تھا کہ حقیقت اور معنی پر گفتگو بالکل بند ہو جاتی (کیونکہ جب معنی اور حقیقت بے وجود ہیں تو ان کے بات کرنا نہ کرنا برابر ہے)، لیکن انسان کے ذہن کو معنی سے کچھ ایسا شغف ہے کہ وہ اپنے کلام کو بے معنی نہیں کہہ سکتا۔ اور جب اپنا کلام بے معنی نہیں تو پھر دوسرے کے کلام میں معنی بہر حال ممکن ہوں گے۔ اس طرح، لاتشکیل پر یقین رکھنے والے بھی بامعنی ہونے پر خود کو مجبور پانے لگے۔ نتیجے کے طور پر تنقید کو بعض بڑے تضادات سے گذرنا پڑا۔ جن مفکروں نے ''حق'' یا ''حقیقت'' کو محض خارجی، تاریخی یا سیاسی قوتوں کی تشکیل قرار دیا تھا، اپنے تصورات پر نظر ثانی کرنی پڑی۔

فوکو (Michel Foucault) کے بارے میں خاص طور پر اور مابعد وضعیاتی فکر کے بارے میں عام طور پر یہ کہا گیا ہے کہ وہ عدمیت پرست (Nihilistic)، غیر بشر دوست اور منفیت آلودہ ہیں۔ جے۔ پی۔ مرکیور (J.P. Merquior) ''فوکو'' نامی اپنی کتاب (مطبوعہ ۱۹۸۵) میں لکھتا ہے کہ فوکو کے یہاں ''لاقانونیت (neo-anarchism) کے دونوں بنیادی پہلو یعنی منفیت (negativism) اور غیر عقلیت (irrationalism) بیش از بیش کارفرما ہیں۔'' کتاب کے آخر میں وہ لیو اسٹراؤس (Leo Strauss) کا وہ قول نقل کرتا ہے کہ اس زمانے میں عقل کا انداز کچھ ایسا ہے کہ آپ جتنے بڑھ چڑھ کر استدلال پرست ہوں، اتنا ہی زیادہ آپ اپنے عدمیت پرست بن جانے کا امکان پیدا کرتے ہیں۔ اس کی مراد یہ تھی کہ خالی خولی منطق سے کچھ نہیں ہوتا، انسان دوستی کے بغیر منطق میں کوئی گرمی نہیں، انصاف کی روح نہیں۔ مرکیور نے اسٹراؤس کا قول نقل کر کے لکھا ہے کہ فوکو نے مگر دنیا کو دکھا دیا کہ عقل و استدلال (Reason) کو راہ دیے بغیر بھی آپ عدمیت پرست ہو سکتے ہیں!

یہ سب تو ہوا، لیکن واقعہ یہ ہے کہ اپنے آخری افکار میں فوکو کچھ بدلا ہوا سا معلوم ہونے لگا تھا۔ فوکو کی موت (۱۹۸۴) کے کچھ بعد برکلی یونیورسٹی میں ایک اخبار کا ایک خاص نمبر نکلا۔ اس میں فوکو کے آخری زمانے کے تصورات سے بحث تھی۔ کہا گیا تھا کہ یہ باتیں وہ ہیں جن کی طرف فوکو کا ذہن آخری دنوں میں گامزن تھا، ان خیالات میں بنیادی بات یہ تھی کہ انسان، اصلاً صاحب ضمیر وجود ہے، اور اس لیے دنیا میں انصاف اور ایمان داری کی گنجائش ہے۔ لہٰذا تمام انسانی کلام (Discourse) لازمی طور پر صاحب اقتدار طبقے کے مفاد کے لیے نہیں ہوتا۔ لہٰذا ایسی سچائیاں ہو سکتی ہیں جو محض سچائیاں ہوں، ان سے کسی خاص طبقے کا واسطہ نہ ہو۔

ظاہر ہے کہ فوکو کے زیر اثر ادب اور تاریخ کا تجزیہ کرنے والوں کے لیے یہ اچھی خبر نہ تھی، کیونکہ

اس بات کو ملحوظ رکھیں تو بہت سے بنے بنائے مفروضے ٹوٹ سکتے تھے۔ فوکو کے متبع ادبی نقادوں کے لیے کسی فن پارے کا تجزیہ اس کے فنی خصائص کو بیان کرنے کے لیے نہیں لکھا جاتا تھا۔ ان کے خیال میں ادبی متن کا تجزیہ اس طرح کرنا چاہیے کہ اقتداری ڈھانچے (power structure) اور ادیب کے درمیان سرد جنگ کی صورت حال پوری طرح نمایاں ہو سکے۔ ان کا عقیدہ تھا کہ ہر ''سچا'' ادیب اپنے وقت کے اقتداری ڈھانچے کو اندر سے نقصان پہنچانے یا subvert کرنے یا اس سے اپنی برأت کا اظہار کرتا تھا۔ یہ اس لیے کہ ہر اقتداری ڈھانچا بے ضمیر ہوتا ہے اور اپنے مفاد کے لیے کام کرتا ہے۔

فوکو کے تازہ خیالات کی روشنی میں، مثلاً اب وہ مفروضہ خطر میں تھا جس کی بنیاد پر نئی تاریخیت والے آسانی سے حکم لگا دیتے تھے کہ (مثلاً) شیکسپیئر اپنے تمام ڈراموں میں اپنے زمانے کے اقتداری ڈھانچے (power structure) کو اندر ہی اندر سے منہدم کرتا چلتا تھا، اور اس طرح اپنی ''انقلابی'' حیثیت قائم اور ثابت کرتا تھا۔ لیکن اگر انسانوں میں ضمیر کی قوت موجود ہے، اور وہ قوت اپنی جگہ خود مختار ہے، انسانی نظام سیاست و قوت کی تابع یا پیدا کردہ نہیں، تو پھر یہ فرض کرنا ضروری ہے کہ شیکسپیئر لازماً ان کا مخالف رہا ہوگا۔ اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ طاقت کے کھیل میں وہ صاحب اقتدار طبقے کا ساتھی یا معاون رہا ہو۔

شیکسپیئر کے ''روایتی'' نقادوں کو تو یہ بات پہلے سے معلوم تھی، کہ ''تاریخی ڈراموں'' (History Plays) مثال کے طور پر Henry V میں شیکسپیئر (یا اگر خود شیکسپیئر نہیں تو اس کا پورا ڈراما) سامراج وادی نظر آتا ہے۔ اور رچرڈ سوئم (Richard III)، میک بتھ (Macbeth) جیسے المیوں میں بھی اس بات پر اصرار ملتا ہے کہ پہلے سے قائم شدہ شاہی / سیاسی نظام کو درہم برہم کرنا ٹھیک نہیں۔ لیکن جب ''نئے زمانے'' کے نقادوں کو پتہ لگا کہ ideology (جس کے معنی عام طور پر ''بائیں بازو کے انقلابی افکار'' لیے گئے) کے بغیر ادب، ادب ہی نہیں ہوتا تو انھوں نے شیکسپیئر کو بھی اپنی طرح کی ideology کا حامل بنانے کی کوشش کی۔ آئیڈیولوجی یعنی فکریات کی وکالت کرنے والے یہ بھول گئے کہ شیکسپیئر اور انسانی زندگی دونوں ہی اتنی بسیط اور پیچیدہ حقیقتیں ہیں کہ انھیں کسی چوکھٹے میں فٹ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ دنیا کو دو آسان حصوں میں بانٹنا بہر حال لازم نہیں۔ یہ بھی دیکھا گیا کہ ضمیر کو معرض بحث میں لائے بغیر بھی فوکو کے بنائے ہوئے اصول بہت سے تاریخی اور جغرافیائی خطوں پر صادق نہیں آتے۔ اس آخری نکتے کی تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو فریڈرک کروز (Frederick Crewes) کا مضمون، مشمولہ *The Emperor Redressed* مرتبہ ایڈنس ڈوائٹ (Dwight Eddins)، یہ کتاب ۱۹۹۵ میں Alabama University Press سے شائع ہوئی ہے۔

جب فوکو کے تصورات میں تبدیلی کے باعث اس قسم کے اندھا دھند سیاسی تجزیے کی گنجائش نہ رہی جو نئی تاریخیت کے کٹر ماننے والوں نے روا رکھی تھی تو ان کو بھی اپنا موقف تھوڑا بہت تبدیل کرنا پڑا۔ اقتداری ڈھانچے کی تعریف کو پھیلا کر کے (یا محدود کر کے) اسے مرد ذات یا سفید فام اقوام کا اجارہ کہا گیا۔ یا یہ فرض کیا گیا کہ سماج کا مظلوم طبقہ تو دراصل (مثلاً) عورتوں کا ہے، یا تیسری دنیا کے لوگوں کا ہے۔ ورنہ پھر وہ

ملک تو ہیں ہی جو نوآبادیاتی نظام کے تحت تھے۔ اب تنقید کا معیار یہ ٹھہرا کہ وہ شیکسپیئر ہو یا بالزاک، پہلے یہ دیکھنا ہے کہ اس کی پوزیشن اس طبقے کے بارے میں کیا ہے جسے ہم فی الحال مظلوم قرار دے رہے ہیں، اور اس طبقے کے بارے میں کیا ہے جسے آج کے خیالات کی روشنی میں ہم صاحب اقتدار قرار دے رہے ہیں۔ پھر ایک تصور سامنے آیا کہ اصل اقتدار تو سماجی اقتدار ہے۔ اس کے بارے میں ادیب کا رویہ جاننا ضروری ہے، وغیرہ۔

ظاہر ہے کہ یہ سب اصول اور مقدمات کسی نہ کسی جگہ، کسی مخصوص متن پر یقیناً جاری کیے جا سکتے ہیں۔ مثلاً جوزف کانریڈ (Joseph Conrad) کا ناولٹ (یا طویل مختصر افسانہ) *Heart of Darkness* یقیناً تیسری دنیا، نسل پرستی، نوآبادیاتی نظام وغیرہ کے بارے میں اس طرح کے سوال اٹھانے پر ہمیں مجبور کرتا ہے جو ''نئی تاریخیت'' والوں کو بہت عزیز ہیں۔ لیکن یہ سوالات کیٹس کی نظم *The Eve of St. Agnes* کے بارے میں بالکل مضحکہ خیز ہوں گے۔ اور نہ ہی ان سے ہمیں اقبال کی نظم ''ذوق وشوق'' یا سودا کا کوئی قصیدہ یا میر کی کوئی غزل پڑھنے میں کچھ مدد مل سکتی ہے۔

ان حالات کو دیکھتے ہوئے یہ بات لائق تعجب نہیں کہ مائیکل میسن (Michael Mason) جیسے جید نقاد نے نئی تاریخیت کے بارے میں کہا ہے کہ یہ ''اپنے کو معطل اور اپاہج بنا لینے کے کام کو دانش ورانہ کارگزاری'' (self disablement as an intellectual enterprise) کے طور پر اختیار کرتی ہے۔ اور فرینک کرموڈ (Frank Kermode) نئی تاریخیت کو ''بے جان'' (lifeless) اور ''سماجی طریقہ ہائے عمل کے ایسے بیلے رقص'' سے تعبیر کرتا ہے ''جو خون سے عاری ہے''۔ اس کے اصل الفاظ ہیں: Bloodless ballet of social practices (ملحوظ رہے کہ فرینک کرموڈ کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ تنقید کے تمام جدید وقدیم رجحانات کا ماہر ہے)۔

مزید مشکل تب آ پڑتی ہے جب نقاد ان خیالات کو، جو بظاہر بڑی دلکش، لیکن بنیادی حیثیت میں غیر ادبی ہیں، اور جو کسی فن پارے کی ادبی یا فنی قدر و قیمت کے بارے میں ہمیں کچھ نہیں بتاتے، ہر تحریر، یا ہر ادب پارے کے لیے صحیح سمجھنے لگتا ہے، اور ان کی روشنی میں ادب کے متعلق عمومی بیانات جاری کرنے لگتا ہے۔ فوکو کی سمجھ میں جو آیا، اس نے لکھا۔ اس کی باتیں بہت سے لوگوں کے دل کو لگیں۔ یہ معاملہ الگ ہے کہ فوکو یا اس طرح کے اور لوگ جو سامنے کی بات کو گھما پھرا کر یا اسے سنسنی خیز اور محیط الارضی بنا کر پیش کرتے تھے، اس قدر مقبول کیوں ہوئے۔ لیکن یہ کیا ضروری ہے کہ ان کی ہر بات کو ہمیشہ، ہر جگہ اور ہر صورت حال کے لیے درست مان لیا جائے؟

فوکو کے افکار کے ساتھ دوسرا مسئلہ یہ آ پڑا کہ اس نے اپنی آخری تحریروں میں فاعل یعنی Subject کو غیر معمولی اہمیت دینا شروع کی۔ اور اس سے بڑھ کر یہ کہ اس نے اخلاقیات (Ethics) اور حسن عمل یعنی morality کے معاملات پر بھی گفتگو آغاز کی۔ فرانسیسی سماجی اور فلسفیانہ مورخ فرانسوا داسہ (Francois Dosse) کی وسیع وعریض دو جلدی تاریخ وضعیات، جو فرانسیسی میں ۱۹۹۲ء میں شائع ہوئی

تھی، اب انگریزی میں بھی دو جلدوں میں *History of Structuralism* کے عنوان سے ترجمہ ہو گئی ہے۔ اس کے ایک باب ہی کا عنوان ہے: ''فاعل: یا فرونشاندہ کی واپسی'' *(The Subject; or the Return of the Repressed)* داسہ کا کہنا ہے کہ سماجی علوم کی درگاہ سے فاعل کو نکالا مل چکا تھا۔ اس کی ایک وجہ ماہرین لسانیات کی یہ آرزو تھی کہ لسانیات کو بحیثیت علم (Science) مضبوط سے مضبوط تر بنیادوں پر قائم کیا جائے۔ اس آرزو اور اس کی ناکامی کی تفصیل ٹامس پاول (Thomas Pavel) کی کتاب *The Feud of Language: A History of Structuralist Thought* میں ملاحظہ ہو۔ ماہرین لسانیات اپنے فن کو سائنس قرار دلوانے کے لیے اس باعث بے چین تھے کہ سائنس میں فاعل ہو ہی نہیں سکتا۔ وہاں صرف قوانین اور اصول ہوتے ہیں، جو اپنی نوعیت میں ہر شے سے بے نیاز ہوتے ہیں۔ داسہ (Francois Dosse) کا کہنا ہے کہ ستر کی دہائی میں خود لسانیات کو فاعل کی طرف لوٹنا پڑا، تو سماجی علوم بھی اس کے پیچھے پیچھے ہو لیے۔

فاعل اور اخلاقیات کی واپسی کا نتیجہ یہ ہوا کہ فوکو جیسے مفکروں کو آہستہ آہستہ اپنے موقف بدلنے پڑے۔ اور یہ بھی ہوا کہ فوکو وغیرہ کی تبدیلی افکار نے فاعل اور اخلاقیات کی واپسی کے لیے راستے ہموار کیے۔ فوکو کے تازہ خیالات اس کے شاگردوں کے ذریعہ فرانس میں پھیلنے لگے۔ اس کے دوست پول وین (Paul Veyne) کا کہنا ہے کہ ''اخلاقیات پر اس [فوکو] کی آخری کتابیں مسیحی اور رواقی (Stoic) معنی میں روحانی کارگزاریاں تھیں۔'' اپنی آخری کتاب Le Soucide Soi (وجود [خودی] کی الجھنیں) میں فوکو نے لکھا:

''میرا خیال ہے کہ ہمیں فاعل یا فاعلیانے (subjectivization) کے بحران کا خیال کرنا چاہیے۔ کوئی فرد کس طرح خود کو اپنے بیوہار کا، اخلاقی اور حسن عمل رکھنے والا فاعل بنا سکتا ہے؟ اس راہ میں مشکلیں ہیں، ان پر غور کرنا چاہیے۔ اور یہ سوچنا چاہیے کہ کوئی فاعل کس طرح خود کو قواعد وضوابط کا پابند بنا سکتا ہے۔ اور ان قواعد کا خود پر اطلاق کر کے اپنی ہستی کو معنی بخش سکتا ہے۔''

(اقتباس از ''تاریخ وضعیات'' مصنفہ فرانسو داسہ)

ظاہر ہے کہ اخلاق اور ضمیر کی طرف یہ واپسی ان لوگوں کے لیے بڑی الجھن پیدا کر گئی جو فوکو کے اتباع میں اب تک یہ سمجھے بیٹھے تھے کہ جب کوئی فاعل، کوئی مرکز ہے ہی نہیں تو پھر انسان، معنی، حقیقت سب بے وجود ہو جاتے ہیں۔ لیکن اہل دانش کے لیے یہ ضروری کب تھا کہ وہ فکر کی ہر کروٹ کو محیط الارضی یعنی global اور میزانیاتی یعنی totalising مان کر اپنی تنقید کے اونٹ کو بھی کروٹ بٹھاتے؟

دریدا (Jaques Derrida) کی مثال فوکو سے بھی زیادہ دلچسپ ہے۔ دریدا نے ہمیشہ کہا کہ زبان سے مفر نہیں، اس کے لاتشکیل سے مفر نہیں۔ قانون بھی لسانی متن ہے اور اسے لاتشکیل سے گذارا جا سکتا ہے۔ جب یہ پوچھا گیا کہ اصولی، آدرشی اعتبار سے ہر ملک کے مقنن انصاف اور حق کو مدنظر رکھتے ہیں، تو کیا قانون کی لاتشکیل سے یہ نتیجہ نہ نکلے گا کہ وہ دراصل ناحق اور ناانصافی پر مبنی ہے؟ دریدا نے کہا،

کیوں نہیں؟ قانون کا مسئلہ یہ ہے کہ اس کی اساس اقتدار (authority) پر ہے، لہٰذا وہ ''تشدد'' (violence) پر انحصار کرتا ہے۔ سیاسی اور اقتصادی قوتیں قانون سازی کے عمل اور خود قوانین پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ ہر قانون کو لکھ کر جاری کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ اس لیے ملک ملک میں مختلف قوانین ہوتے ہیں، ان کی تعبیر ملک ملک میں مختلف ہوتی ہے۔ کوئی کائناتی قانون، یا ایسا قانون، جو ہر جگہ سچا ہو، وجود نہیں رکھتا۔ جو قانون اس وقت موجود ہیں، ان میں وہی علتیں ہیں جو کسی متن میں ہو سکتی ہیں۔

جیسا کہ نیو یارک یونیورسٹی اور پرنسٹن یونیورسٹی میں سیاسیات کے پروفیسر مارک لیلا (Mark Lilla) کا کہنا ہے، قانون کے بارے میں دریدا کے مندرجہ بالا خیالات میں ذرا مبالغہ ہے، لیکن بات کوئی نئی نہیں ہے۔ لیلا کا قول ہے کہ قانون کی نوعیت کے بارے میں یہ سوالات (کہ قانون کی اصل بنیاد وجوب پر ہے یا امکان پر؟) یونانیوں کے زمانے سے پوچھے جاتے رہے ہیں۔ لیکن فلسفہ قانون اور مذہب کے میدان میں مغربی مفکروں کے یہاں (اور سچ پوچھیے تو مشرقیوں کے یہاں بھی) بحث کا ایک پہلو یہ بھی تھا کہ کیا کوئی بلندتر قانون یا حق ہے جس کے معیار یا اصولوں کی روشنی میں ہم اقوام عالم کے بنائے ہوئے قوانین کے بارے میں پوچھ سکیں کہ ان کی بنیاد کس شے پر ہے؟ عقل پر یا ''قانون فطرت'' پر یا ''آسمانی ابدیت'' پر؟ لہٰذا انسانی قانون بذات خود رسومیاتی شے کیوں نہ ہو، لیکن اس کے اوپر بھی ایک قانون متصور کیا جانا چاہیے، یا متصور ہو سکتا ہے۔

مغرب میں جن لوگوں نے دریدا کے زیر اثر متن اور معنی کے بارے میں دوررس اور محیط الارضی فیصلے کیے تھے، ان لوگوں کے یہاں بھی ایک زبردست لمحہ فکریہ آنا تھا، اور وہ آیا۔ ۱۹۸۹ میں دریدا نے نیو یارک میں منعقد ایک سیمینار میں شرکت کی۔ سیمینار کا موضوع تھا: ''لاتشکیل اور انصاف''۔ دریدا کا مقالہ ۱۹۹۲ میں Deconstruction and the Possibility of Justice نامی کتاب [مرتبہ ڈروسیلا کارنیل (Drusilla Cornell) اور دوسرے] میں رٹلج (Routledge) سے شائع ہوا۔ اب دریدا کے مقالے کا مزید پھیلا ہوا متن اس کے ایک اور مضمون کے ساتھ فرانسیسی میں Force de Lois (انصاف کی طاقت) کے نام سے منظر عام پر آیا ہے۔ (ملحوظ رہے کہ فرانسیسی میں force کے معنی ''تشدد'' بھی ہوتے ہیں)۔ اس میں دریدا نے انصاف کے بارے میں عجیب عجیب باتیں کہی ہیں جو اس کے قدیم موقف سے بالکل ہٹ کر ہیں۔

دریدا اب یہ کہتا ہے کہ ''انصاف کا تصور'' دراصل ''ناممکن کا تجربہ'' حاصل کرنے کی طرح ہے۔ یعنی وہ ایسی شے ہے جو ''قانون کے باہر اور قانون کے ماورا'' ہے۔ یہ ایسا تجربہ ہے جو تمام تجربات کے آگے اپنا وجود رکھتا ہے، لہٰذا اسے ملفوظ نہیں کر سکتے۔ اور اگر اسے ملفوظ نہیں کر سکتے تو اس کی لاتشکیل بھی نہیں ہو سکتی۔ اس کا صرف باطنی احساس کسی صوفیانہ، اسراری، یعنی mystic طریقے ہی سے ممکن ہے۔ دنیا میں انصاف ہے تو کہیں نہیں، لیکن انصاف کا ''ایک لامتناہی تصور'' یعنی an infinite idea of justice ضرور اپنا وجود رکھتا ہے۔ اگر لاتشکیل کسی ادارے یا قانون کے اس دعوے کو معرض سوال میں لاتی ہے کہ وہ مطلق

انصاف کی تجسیم ہے کہ نہیں تو وہ یہ سوال مطلق انصاف ہی کے نام پر اٹھاتی ہے۔ ان تمام باتوں پر مفصل گفتگو کے لیے مارک لیلا کا مضمون ملاحظہ ہو جو New York Review of Books مورخہ ۲۵ جون ۱۹۹۸ میں شائع ہوا ہے۔

ان معاملات کی روشنی میں یہ نتیجہ ناگزیر ہو جاتا ہے کہ ''معنی'' اور ''حقیقت'' کے مکمل بطلان کی صورت اب ان فلسفیوں کے یہاں بھی نہیں رہ گئی جو اپنی فکری زندگی کے آغاز میں ''عدم معنی'' کے سوا کسی شے کا وجود تسلیم نہ کرتے تھے۔ ان کے متبعین کے لیے اب ضروری ہو گیا کہ متن کے غیر قائم، اور معنی کے ناموجود یا ''زیر التوا'' ہونے کے بارے میں اپنے خیالات پر نظر ثانی کریں۔ دریدا کے ان نئے تصورات کی بنا پر جو انتشار مغربی دانش میں پیدا ہو رہا ہے، اس کی مثال خود دریدا کا یہ قول ہے کہ ''یساری شخص'' (a man of the left) ہونے کی حیثیت سے اسے یہ ''امید'' ہے کہ لاتشکیل کے کچھ عناصر (elements) کے ذریعہ امریکہ میں بائیں بازو کو سیاسی فکر ملے گی یا یہ فکر اس میں دوبارہ پیدا ہو گی، ان مواقف (positions) کے بارے میں، جو محض درسیاتی اور کتابی نہیں ہیں۔''

یعنی دریدا کو امید ہے کہ اب امریکہ جیسے سرمایہ دار ملک میں عملی یساری فکر زور شور سے سرگرم عمل ہو گی اور پاسبان مل گئے کعبے کو صنم خانے سے والی صورت پیدا ہو گی۔ شاید اسی لیے دریدا اب فرانس کو چھوڑ کر زیادہ تر امریکہ میں رہنے اور وہاں کی مختلف یونیورسٹیوں میں پڑھانے لگا ہے۔ (لیکن افسوس کہ وہاں اب معاملہ دگرگوں ہے اور وہاں کی سیاست بیش از بیش یمینی ہوئی جا رہی ہے۔ معنی کو معطل یا منسوخ کریں تو ایسے ہی نتائج نکلیں گے کہ تیرے معنی منسوخ اور میرے معنی رائج)۔

مارکس کے زیر اثر سماجی اور سیاسی مطالعات میں تاریخ کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہوئی تھی۔ اول تو یہ کہ مارکس کے نزدیک تاریخ ایک خودکار قوت تھی۔ اس کی اپنی منطق تھی، اور اس منطق کی رو سے انسانی کائنات اور معاملات میں تبدیلیاں آتی تھیں۔ دوسری بات یہ کہ اگرچہ تاریخ کسی کی تابع نہیں ہے، لیکن چونکہ یہ اپنی منطق کے مطابق انسانی زندگی میں تصرفات کرتی ہے، لہٰذا وہی لوگ صحیح معنی میں انقلابی ہیں جو تاریخ کی منطق کو پہچانیں اور تاریخ کے ذریعہ عمل میں آئی ہوئی تبدیلیوں کا خیر مقدم کریں۔ اور خیر مقدم ہی نہ کریں بلکہ ان تبدیلیوں کے وجود میں آنے کی رفتار کو تیز تر کرنے کے لیے سرگرم عمل ہوں۔ تیسری بات یہ کہ چونکہ انسانی دنیا ایک طرح سے تاریخ کی تابع ہے اور اس کی پروردہ ہے، لہٰذا کسی تحریر کے وہی معنی درست ٹھہریں گے جو تاریخ کے جدلیاتی عمل کی روشنی میں مرتب کیے جائیں۔ اور آخری بات یہ کہ تاریخ چونکہ عبارت ہے تبدیلی سے، اس لیے تبدیلی ایک فطری اور ناگزیر عمل ہے۔

اس نظریے میں عقل اور منطق کے لحاظ سے کتنے سقم ہیں، اس پر بحث فی الحال مقصود نہیں۔ اس وقت صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ ''جدید کے بعد کیا؟'' کے جو جوابات بعض حلقوں میں ڈھونڈے گئے ہیں، ان کے پیچھے یہی خیال کارفرما ہے کہ ''تاریخ میں تبدیلی ہوتی ہی رہتی ہے۔'' لیکن آج کے سب سے بڑے مارکسی نقاد ٹیری ایگلٹن (Terry Eagleton) کو آپ پڑھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ میں جتنی

اہمیت تبدیلی کی ہے، اس سے زیادہ اہمیت تسلسل کی ہے۔ اپنے ایک مضمون مطبوعہ لندن ریویو آف بکس (London Review of Books) مورخہ ۱۶/اپریل ۱۹۹۸ میں وہ کہتا ہے کہ بنیادی تبدیلی پسند سیاسی لوگوں (political radicals) کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ اشیا تیزی سے بدلتی جاتی ہیں۔ ان کا مسئلہ تو یہ ہے کہ اشیا، مارکس کے بیان کردہ ''تاریخ کے کابوس'' (nightmare of history) میں محبوس معلوم ہوتی ہیں۔ ٹیری ایگلٹن نے فرانسس ملرن (Francis Mulhern) کا قول نقل کیا ہے کہ تاریخیت اور مابعد جدیدیت کا رجحان یہ ہے کہ تاریخ کو محض تبدیلی (change) میں محدود کر دیا جائے، جب کہ ''تاریخ اپنے زیادہ تر حصے میں اور فیصلہ کن طور پر تسلسل بھی ہے''۔ ٹیری ایگلٹن نے ''ہر قیمت پر تبدیلی'' کے خواہش مند بعض رجحانات مثلاً ''مابعد جدیدیت'' کے بارے میں کہا ہے کہ وہ ''ناوجود'' (non-entity) ہیں اور یہ ناوجود بھی معنی اور ہستی سے اس قدر عاری ہے کہ آپ لاانتہا حد تک اس کی کھینچ تان کریں تو بھی اسے ''کوڑا کرکٹ'' (garbage) میں بدل جانے سے روک نہیں سکتے۔

تو جہاں یہ حالت ہو، وہاں تنقید بے چاری کس کو منہ دکھاؤں، کس سے منہ چھپاؤں کے گومگو میں گرفتار نہ ہو تو کیا کرے۔ اسی لیے جان بیلی (John Bailey) نے ابھی لکھا ہے کہ بھائی تنقید کا تو اب یہ حال ہو گیا ہے کہ وہ فیشن ایبل رہنے اور with it کہلائے جاتے رہنے کے لیے کچھ بھی کر سکتی ہے۔

اسی انتشار کی ایک علامت یہ بھی ہے کہ امریکہ میں آج اکثر نقادوں کو اپنی کلاہ عالمانہ پر کسی نہ کسی طریقے سے یہ لکھوانا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہم ''سیاسی طور پر درست'' اور راہ راست پر یعنی politically correct ہیں۔ کوئی شخص اچھا نقاد ہے کہ نہیں، اتنا اہم سوال نہیں رہ گیا ہے جتنا یہ سوال کہ نقاد نے کوئی ایسی رائے تو نہیں ظاہر کی جس سے کسی اقلیتی طبقے، کسی منحرف سماجی طبقے، کسی ''مظلوم طبقے'' وغیرہ کے تہذیبی عقائد پر ضرب پڑتی ہو۔ مثال کے طور پر اوتھیلو (Othello) ایک طرح سے خود مظلوم ہے، اور جب، خودکشی کرنے کے پہلے اپنے بارے میں وہ کہتا ہے کہ میں نے ''عشق تو جی توڑ کر کیا'' (I loved not wisely, but too well) تو اس کے بارے میں ہماری ہمدردیاں دو چند ہو جاتی ہیں۔ مگر چند ہی لمحہ بعد وہ یہودیوں کے لیے ایک گالی نما فقرہ استعمال کرتا ہے۔ وہ کسی بھی منصف مزاج یا روشن فکر روادار انسان کو پسند نہ آئے گا۔ اب ''سیاسی طور پر درست'' (politically correct) نقاد کے لیے ضروری ہے کہ یہ ثابت کرے کہ خود اوتھیلو یا شیکسپیئر یہودی مخالف (anti-semetic) خیالات کے نہ تھے بلکہ وہ بھی ہماری طرح ''سیاسی طور پر درست'' لوگ تھے۔ اگر یہ ثابت کرنا غیر ممکن ہو تو پھر ہمارے لیے ضروری ہے کہ اس یہودی مخالف فقرے کا کوئی نرم سا جواز پیش کریں۔ اور اگر یہ بھی ممکن نہ ہو تو ہمیں چاہیے کہ ہم نشاۃ الثانیہ کے یورپ میں یہودی مخالف رجحانات کی مقبولیت پر لمبی چوڑی تقریر کر کے معاملے کو گول مول چھوڑ دیں۔

سنا ہے کہ پاکستان میں اسکولوں کالجوں میں پڑھائے جانے والے متون کا انتخاب اس نقطہ نظر سے کیا جاتا ہے کہ متن یا مصنف کے خیالات میں کوئی ایسی بات تو نہیں جو خلاف شرع قرار دی جا سکے؟

(''شرع'' سے مراد ہے اسلامی شرع کی وہ تعبیر جسے پاکستان کے سرکاری علما کی تصدیق حاصل ہو)۔ چنانچہ اقبال تک کے بعض متون پڑھانے پر وہاں پابندی ہے کہ ان میں بیان کردہ خیالات ''اسلامی'' نقطہ نگاہ سے مخدوش ہیں۔ سنا ہے وہاں ''ہندوستانی'' اور خاص کر ''غیر مسلم'' مصنف بھی اسی لیے نہیں پڑھائے جاتے کہ ان کے خیالات سے ''غیر اسلام'' کی بو آ سکتی ہے۔ ایک مخصوص نقطہ نظر سے یہ بات ہے تو بالکل ٹھیک، لیکن اس میں اور آج کے امریکہ میں رائج (politically correct) ادب کے تصور میں کچھ زیادہ فرق بھی نہیں۔

ہمارے یہاں، یعنی ہندوستان میں اور اردو ادب میں سرحد کے دونوں طرف عام طور پر تنقید کا مطلع اتنا ابر آلود نہیں۔ ابھی ہندوستان میں ادب کے ادبی معیاروں ہی کی بات ہوتی ہے۔ اس پر اختلاف رائے ہو سکتا ہے کہ وہ ''ادبی معیار'' کیا اور کہاں ہے۔ لیکن ہم سب کا اس پر اتفاق ہے کہ ادب کی خوبی ادب ہی کے دائرے میں طے ہو سکتی ہے۔ یہ اتفاق رائے جدید اردو ادب کو جدیدیت کی دین ہے۔ وہ نوجوان ادیب بھی، جو خود کو جدیدیت سے آزاد قرار دیتے ہیں یا وہ جو چاہتے ہیں کہ ان کی شناخت الگ بنے اور حیثیت الگ سے متعین ہونے کی راہیں نکلیں، اور وہ بھی جن کے خیال میں اب جدیدیت از کار رفتہ ہو چکی ہے، اس بات پر اتفاق رکھتے ہیں کہ ادب کی دنیا میں غیر ادبی معیار رائج کرنا، ادب اور ادیب دونوں کے ساتھ غداری کرنا ہے۔ ہمیں اس اتفاق رائے کی دل و جان سے حفاظت کرنی چاہیے۔ یہ اگر ہمارے ہاتھ سے نکل گیا یا ہم نے ذاتی یا قبیلہ جاتی مصلحتوں کے دباؤ میں آ کر اس کی خالصیت میں غیر ادبی فلسفوں کی آمیزش کر دی، تو ہم بہت جلد پیچھے پھسل کر دوبارہ اس دور میں پہنچ جائیں گے جس میں ادیب سے توقع کی جاتی تھی کہ وہ سیاسی منیجروں یا سرکاری مالکوں سے پوچھ کر یا ان کے اشارے پر لب کھولے۔ اس زمانے کو گئے ہوئے بہت دن نہیں ہوئے ہیں، اور اس کی واپسی کچھ مشکل نہیں۔

بات یہ ہے کہ اگرچہ ادب سے کچھ ہوتا ہوا تا نہیں، آڈن کا مشہور قول ہے کہ poetry makes nothing happen، لیکن کچھ تاریخی، کچھ ماقبل تاریخی وجوہ صاحب اقتدار طبقے کو ہمیشہ مجبور کرتی رہی ہیں کہ ادیب کو آزاد نہ رکھیں، بلکہ اسے بھالو بنا کر سر بازار اس کا ناچ دیکھیں اور دکھائیں۔ اور ادیب بے چارہ بھی انسان ہے۔ دنیاوی منفعت اور جاہ کا اسے ذرا بھی چسکا لگ جائے تو پھر صاحب اقتدار طبقے کے ہاتھوں اپنے استحصال کا جواز وہ خود ہی فراہم کر لیتا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ بہت سے ادیب ایسے بھی ہوتے ہیں جنھیں اقتدار کے قریب رہنے اور دنیاوی آسائشیں کمانے کی حرص شروع ہی سے ہوتی ہے۔ لہٰذا وہ خود اقتدار کی راہداریوں میں جوتیاں چٹخاتے پھرتے ہیں اور ان لکھنے والوں کو بھی جو ان کے حیطہ اثر میں ہیں، اسی راہ پر لگانا چاہتے ہیں۔

آج وہ تمام تہذیبیں، جو چند دہائی پہلے تک نوآبادی کی حیثیت رکھتی تھیں اور جنھیں سامراجی نظام کے دباؤ میں آ کر اپنی تہذیبی اور تاریخی میراث پر سوالیہ نشان لگانا پڑا تھا، آزاد ہیں۔ وہ اپنا ذاتی، قومی، آزاد تشخص دریافت کرنے یا حاصل کرنے کی کوشش کر رہی ہیں۔ ہندوستان میں غیر ملکی حکومت تہذیبی نقصان

تمام زبانوں کو پہنچا لیکن اردو پر اس کی مار زیادہ تھی۔ وجہ صاف تھی کہ اردو زبان، ادب اور تہذیب کم عمر ہونے کے باوجود سارے ملک میں دور دورہ رکھتے تھے۔ مولانا باقر آگاہ (۱۷۴۵ تا ۱۸۰۶) نے مثلاً لکھا ہے کہ سودا کا غلغلہ اس زمانے میں دہلی تا کرناٹک ہے۔ اور گل کرسٹ نے ۱۷۹۶ میں ہی تسلیم کر لیا تھا کہ وہ زبان جسے ریختہ کہتے ہیں اور جو اردو بھی کہلاتی ہے، اس وقت ہندوستان کے تمام دور دراز صوبوں میں بولی جاتی ہے۔ اردو نے فارسی اور سنسکرت اور بعض مقامی علاقائی زبانوں سے بھی مسلسل اور دور رس فائدہ اٹھایا تھا۔ لہٰذا اس میں جو دلکشی اور قوت اور نفاست تھی، وہ اس وقت تک کم ہندوستانی زبانوں کے حصے میں آسکی تھی۔ اردو والوں کو باور کرانا کہ تمہارا ادب ناکارہ اور زوال یافتہ، کم ارز اور ''اخلاقی، عملی'' اعتبار سے دیوالیہ ہے، انگریزوں کے تہذیبی اور تعلیماتی ایجنڈا میں سر فہرست تھا۔ اس ایجنڈا کو وہ اتنی کامیابی سے عمل میں لائے کہ ہم لوگوں نے خود ہی اپنی تہذیبی میراث کو اپنے لیے باعث شرم وافسوس کہنا شروع کر دیا۔ ذرا خیال کیجیے کہ اردو ادب کی کون سی ایسی صنف ہے جس پر ''نیم وحشی'' سے لے کر ''غیر اخلاقی، جھوٹ پر مبنی'' کا الزام ہم نے خود نہیں عائد کیا؟ کون سی برائی ہے جس کا وجود خود ہمیں نے اپنے ادب میں ثابت نہ کیا؟

ایسی صورت میں ہماری پہلی ضرورت اپنے کھوئے ہوئے تہذیبی وقار اور خود اعتمادی کو بحال کرنے کی ہے۔ چاہے اس کام کے دوران ہمیں مغرب پرستوں سے یہ طعنہ ہی کیوں نہ سننا پڑے کہ ہم ''قدامت پرست'' ہوئے جا رہے ہیں۔ اگر اپنی تہذیبی اور ادبی میراث کو دوبارہ حاصل کرنے کی قیمت ''قدامت پرست'' یا ''رجعت پسند'' کہلانا ہے تو کیا حرج ہے؟ مغربی اقوام تو اسے بھی بڑی قیمت وصول کر کے بھی نہ مطمئن ہوں گی۔ اقبال نے جب کہا تھا کہ لے گئے تثلیث کے فرزند میراث خلیل، تو وہ صرف مسلمانوں کے مذہب کی بات نہیں کر رہے تھے۔ وہ اس تمام ایشیائی + افریقی تاریخ کی بات کر رہے تھے جس کو پڑھنے سے ہمیں نو آبادیاتی نظام نے قاصر کر دیا تھا۔

اس تاریخ کی قدر پہچاننے کے عمل میں پہلا قدم یہ ہے کہ مغرب (یا کسی بھی غیر تہذیب) سے آئی ہوئی ہر بات کو بے چون وچرا قبول نہ کیا جائے۔ اس کے ساتھ مرعوبیت کے بجائے برابری کا معاملہ کیا جائے۔ مجوب ہونے کے بجائے آنکھ ملا کر بات کی جائے۔ نو آبادیاتی دباؤ کے تحت ہمارے یہاں جس طرح کی تعاون پذیر (collaborationist) اور انگریزوں کی ہاں میں ہاں ملانے والی شعریات بنی، اسے پوری طرح چھانٹنے پھٹکنے کی ضرورت ہے۔ حالی اور آزاد ہماری ادبی ہوشمندی کے ارتقا میں ہماری مدد کر سکتے ہیں۔ لیکن ہمیں ان کا محکوم بن کر رہنے کی ضرورت نہیں۔ یہ خیال بھی غلط ہے کہ پس نو آبادیاتی (postcolonialist) تصورات کا کوئی رشتہ نئی تاریخیت جیسی سادہ مزاج اور مغرب مرکوز چیز سے ہے۔ پس نو آبادیاتی طرز فکر کے سب سے پہلے ترجمان ہمارے یہاں اقبال ہیں۔ یہ اقبال ہی تھے جنھوں نے ہمیں سکھایا کہ مغربی فکر اور تہذیب سے مرعوب نہیں ہونا چاہیے بلکہ اس کی کمزوریوں اور نارسائیوں پر بھی نظر رکھنا چاہیے۔ اقبال ہی نے ہمیں یہ بتایا کہ مغرب نے ہمارا فکری اور تہذیبی استحصال کیا اور ہمیں اپنی ادبی اور تہذیبی روایت سے دور رکھنے کی کامیاب سازش رچی۔ اقبال نے مشرق کو محض تاریخ پارینہ کی طرح نہیں،

بلکہ ایک زندہ وجود کے طور پر دیکھنے کی تلقین کی۔

ترقی پسند تحریک کے فروغ کے باعث ہم نے اقبال کے سکھائے ہوئے تہذیبی نکات بھلا دیے۔ محمد حسن عسکری نے مغرب کے علی الرغم اپنی روایت میں اپنی مضبوطی تلاش کرنے کی صلاحیت ہم میں پیدا کرنے کی کوشش کی تو پرانے سلسلے پھر قائم ہوئے۔ پس نو آبادیاتی فکر کی بنیاد گذاری اور ارتقا میں نئی تاریخیت (جو سراسر مغربی رجحان ہے) کو کسی قسم کا مقام دینا خود ایک غیر تاریخی بات ہے۔ پس نو آبادیاتی فکر کے سرچشمے فرانتس فانن (Frantz Fanon) کی نثری تحریروں، لیو پول سینگر (Leopold Senghor) اور ایمے سیزر (Aime Cesaire) کی شاعری میں، پھر ہمارے قریب تر زمانے میں ایڈورڈ سعید کی تحریروں میں ہیں۔

فانن نے سب سے پہلے یہ بات بیان کی کہ نو آبادیوں کا تہذیبی وجود صرف اس حد تک صحیح (valid) قرار پاتا ہے، جس حد تک ان کے سامراجی مالک چاہیں، اجازت دیں اور بیان کریں۔ سینگر نے ''نیگرو ئیت'' یعنی Negritude کا تصور پیش کیا۔ اس سے مراد تھی، کالے افریقیوں کی وہ مخصوص ادبی اور تہذیبی حسیت جس کا احاطہ سامراجی نہیں کر سکتے۔ سیزر نے اپنی شاعری کے ذریعہ سینگر کے تصورات کو تخلیقی جامہ پہنایا۔ سعید نے پہلی بار یہ بات کہی کہ مغربی نو آبادیاتی حاکموں نے مشرق کو جس طرح بیان کیا اس کے پیچھے سامراجی مقاصد، نہ کہ علمی تجسس کے تقاضے پوشیدہ تھے۔ انھوں نے مشرق کو اپنے ''غیر'' (Other) کی طرح پیش کیا، گویا مشرقیوں کو مکمل انسانی درجہ نہیں دیا۔

سعید کی خود نوشت ان دنوں بالاقساط شائع ہو رہی ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتا ہے کہ فلسطین میں وہ اور اس کے سارے گھر والے، ساتھی اور دوست عربی بولتے تھے۔ بحالت پناہ گزینی وہاں سے اخراج کے بعد اس نے قاہرہ کے ایک اسکول میں تعلیم پائی، جو انگریزوں کا قائم کیا ہوا تھا۔ اس اسکول میں انگریزی کے علاوہ ہر زبان پر پابندی تھی۔ نہ صرف پابندی تھی، بلکہ کسی اور زبان کے استعمال کا مرتکب ہونا وہاں سزا کا مستوجب ہونا تھا۔ اس اسکول میں اس کو احساس ہوا کہ سامراجی طاقت کس آسانی سے اپنے محکوموں کو ان کے تشخص سے محروم کر دیتی ہے۔ مزید تعلیم کے لیے اس کے باپ نے امریکہ بھیجا کیونکہ اس کے باپ نے امریکی شہریت حاصل کر لی تھی۔ وہاں پہنچ کر اس نے اپنے ایک فلسطینی ہم وطن سے عربی میں بات کرنی چاہی تو اس کے ہم وطن نے کہا کہ یہ سب یہاں نہیں چلے گا۔ سعید کا کہنا ہے کہ مجھے اکثر یہ خلش رہتی ہے کہ میری پہلی زبان انگریزی ہے یا عربی؟ اور یہ خلش اس بڑی خلش کا حصہ ہے کہ انسان اپنے ہم زبانوں میں رہ کر بھی اپنی زبان سے محروم ہو سکتا ہے۔

محکومی اور آزادی، تشخص اور سقوط ذات، جلاوطنی اور تاریخ کے استحصال جیسے معاملات کے بارے میں ''نئی تاریخیت'' کوئی خاص بصیرت نہیں فراہم کرتی۔ ویسے یہ تاریخیت اتنی نئی بھی نہیں۔ اس کی فکری اساس میں اہم ترین بات یہ ہے کہ تاریخ، گذشتہ واقعات کا مجموعہ نہیں بلکہ ان کا بیان ہے۔ یعنی تاریخ لکھنے والا بھی تعصّبات اور تحریمات کا پابند ہوتا ہے۔ یہ نکتہ تقریباً ڈھائی ہزار برس پرانا ہے، کیوں کہ اسے سب

سے پہلے ارسطو نے بیان کیا تھا اور مغرب کی تاریخیات اس مسئلے پر مسلسل بحث کرتی رہی ہے۔

لہٰذا آج ہمارے لیے سب سے بڑے کام یہ ہیں: اول تو اپنی تہذیبی میراث کی قدر و قیمت کو پھر سے قائم کرنا، اور اس کے لیے سب سے پہلا قدم یہ اٹھانا کہ کلاسیکی شعریات کو اسٹیج کے مرکز میں لے آنا۔ ملحوظ رہے کہ یہ شعریات محض غزل کے لیے نہیں، بلکہ تمام کلاسیکی اصناف شعر و نثر کے لیے ہمارے کام آئے گی۔ اور اس کے ذریعہ ہمیں سنسکرت اور فارسی شعریات میں بھی داخلہ مل سکے گا۔ نئے ادب کے طالب علم کے لیے سب سے دلکش پہلو اس کام کا یہ ہے کہ قدیم شعریات کے ذریعہ جو تناظر اسے حاصل ہوگا، وہ اسے نئے ادب اور جدیدیت کو بھی سمجھنے میں مدد دے گا۔ الیٹ کی مثال موجود ہے کہ اس نے سولھویں اور سترہویں صدی کے انگریزی شعرا کو سمجھنے کے دوران جدید انگریزی شاعری کے لیے نئے راستے نکالے۔ دوسرا ضروری کام یہ ہے کہ ادبی معیاروں کی مرکزی اہمیت کے بارے میں ہم اپنے اتفاق رائے کو قائم رکھیں اور اسے مزید مضبوط کریں۔ یہ کہنا کافی نہیں کہ ہم تو بالکل غیر مشروط، ہر طرح کی کلیت پسندی سے آزاد، صرف ''تخلیقی'' آمد کی بات کرتے ہیں۔ کلیت پسندی سے آزادی اور محض تخلیق کو مقصود منتہا بنائے رکھنا تب ہی ممکن ہے جب فن کار کی اپنی ذاتی بصیرتوں پر اعتبار کیا جائے۔

فن کو کسی مخصوص ''طرز فکر'' سے ''آزاد'' کرنے کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ فن کو طرز احساس، اور داخلی بصیرت اور اس داخلی بصیرت کے ذریعہ دنیا میں معنویت کے وجود کے استحکام کی قوت سے بھی خالی قرار دے دیا جائے۔ فن کار براہ راست معنی خلق کرے یا نہ کرے، وہ ایسی وضع، ایسی ہیئت ضرور خلق کرتا ہے جس سے معنی برآمد ہوتے ہیں۔ زیر نظر کتاب میں تنقید نظری اور تنقید عملی کے تمام مضامین شاید اسی لیے دوبارہ پڑھے جانے کا تقاضا کرتے ہیں۔ ●●

(۱۹۹۸)

"تنقیدی افکار". دوسرا (اضافہ شدہ) ایڈیشن۔ جنوری ۲۰۰۴
قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دهلی

بهترین چیزیں کبهی پرانی نهیں هوتیں

لهٰذا...

''اثبات''، تخلیقات کو مطبوعہ اور غیر مطبوعہ جیسے بے معنی خانوں میں تقسیم کرنے پر یقین نہیں رکھتا بلکہ نئی لیکن بری چیزوں پر، پرانی مگر بہترین چیزوں کو ترجیح دے گا۔

غزلیں

سید امین اشرف

بے لطف یہ سوال جو سودا نہیں رہا
آنکھیں نہیں رہیں کہ تماشا نہیں رہا

دنیا کو راس آگئیں آتش پرستیاں
پہلے دماغ لالۂ و گل تھا نہیں رہا

فرصت کہاں کہ سوچ کے کچھ گنگنایئے
کوئی کہیں ہلاک تمنا نہیں رہا

اونچی عمارتوں نے تو وحشت خرید لی
کچھ بچ گئی تو گوشۂ صحرا نہیں رہا

گرداب چیختا ہے کہ دریا اداس ہے
دریا یہ کہہ رہا ہے کنارا نہیں رہا

دل مل گیا تو وہ اتر آیا زمین پر
آہٹ ملی قدم کی تو رستہ نہیں رہا

باطل یہ اعتراض کہ تجھ سے لپٹ گیا
مجھ کو نشے میں ہوش کسی کا نہیں رہا

مٹی سے آگ، آگ سے گل، گل سے آفتاب
تیرا خیال شہپر تنہا نہیں رہا

اک بار یوں ہی دیکھ لیا تھا خرام ناز
پھر لب پہ نام سرو و سمن کا نہیں رہا

سید امین اشرف

ہو عشق جنوں خیز تو یہ رم نہیں کرتے
وحشت بھی غزالان ختن کم نہیں کرتے

ہم اس کے طرف دار ہیں بیمار نہیں ہیں
ہر شخص سے پیمان وفا ہم نہیں کرتے

گنجائش احساس بھی رکھتے ہیں تہ جاں
ہر جا سر تسلیم مگر خم نہیں کرتے

بجھ جائے تو شکوہ بھی نہیں موج ہوا سے
گر شمع کی لو تیز ہو مدھم نہیں کرتے

قطرہ ہو کہ قلزم ہو بچھا دیتے ہیں آنکھیں
سورج ہو تو ناقدریٔ شبنم نہیں کرتے

آنکھوں کو الگ رکھتے ہیں اس شیشۂ جاں سے
تصویر میں تصویر کو مدغم نہیں کرتے

ان پر بھی گزرتی ہے گزرتی ہے جو ہم پر
خوبان جہاں ذکر شب غم نہیں کرتے

اشعار کے معنی کا کوئی طریقہ معین نہیں ہے۔ سننے والے کے دل میں جو معنی ہیں جب کوئی شعر سنتا ہے تو اس میں اپنے حال کی مناسبت سے معنی سمجھتا ہے۔ اور اس کی مثال آئینے سے دی گئی ہے کہ آئینے میں صورت کے منعکس ہونے کی کوئی متعین شکل نہیں ہے کہ آئینہ جو بھی دیکھے ایک معین صورت نظر آئے۔ بلکہ جو بھی دیکھے گا اپنی ہی صورت کا عکس دیکھے گا۔ اسی طرح اشعار میں ہے کہ جو بھی سنتا ہے اپنے انداز کے مطابق سنتا ہے۔ اس کے دل میں جو مثال ہے اسی پر شعر کے معنی لیتا ہے۔

شیخ شرف الدین یحییٰ منیریؒ

سعادت سعید

آنکھوں سے وہ کبھی میری اوجھل نہیں رہا
غافل میں اس کی یاد سے اک پل نہیں رہا

کیا ہے جو اس نے دور بسا لی ہیں بستیاں
آخر مرا دماغ بھی اول نہیں رہا

لاؤ تو سر دہر کے مفہوم کی خبر
عقدہ اگرچہ کوئی بھی مہمل نہیں رہا

شاید نہ پاسکوں میں سراغ دیار شوق
قبلہ درست کرنے کا کس بل نہیں رہا

دشت فنا میں دیکھا مساوات کا عروج
اشرف نہیں رہا کوئی اسفل نہیں رہا

ہے جس کا تخت سجدہ گہہ خاص و عام شہر
میں اس سے ملنے کے لیے بے کل نہیں رہا

جس دم جہاں سے ڈولتی ڈولی ہی اٹھ گئی
طبل و علم تو کیا کوئی منڈل نہیں رہا

سعادت سعید

سو بار فرط شوق سے بھنورا چکے ہیں ہم
آبادیاں بدن کی بھی کھنڈرا چکے ہیں ہم

تیری طلب کسے ہے یہاں باد آگہی
اس عہد بے حواس کو لچرا چکے ہیں ہم

لینا ہے تم سے کیا ہمیں اے شب کے راہیو
اک اپنی زندگی کو تو سحرا چکے ہیں ہم

بس چوم کر ہی سنگ گراں چھوڑ دیتے ہیں
مضبوط بازوؤں کو بھی صفرا چکے ہیں ہم

لیکن یہ بھید کھل نہ سکا کھیل ہے یہ کیا
آنکھوں کو ساری دنیا میں سفرا چکے ہیں ہم

اے ابر صبح عشق ضرورت نہیں تری
سیپی کا بطن ریت سے گہرا چکے ہیں ہم

ذروں کے دیپ کالی فضاؤں کو سونپ کر
اے ارض بے شعاع تجھے قمرا چکے ہیں ہم

سحر انصاری

شکست صبح نہ توہین شب کے بعد ہوا
جو رنگ شہر کا جشن طرب کے بعد ہوا

مرے حریف نہ سمجھیں گے میرا کرب دروں
ہلاک میں بھی ہوا اور سب کے بعد ہوا

کوئی بلند ہوا دار پر مثال مسیحؑ
کوئی نمائش نام و نسب کے بعد ہوا

رکھی ہوئی تھی کوئی شے فروخت کی خاطر
یہ آئینہ تو ترے چشم و لب کے بعد ہوا

تری طلب سے عبارت تھی زندگی اپنی
یہ انکشاف بھی ترک طلب کے بعد ہوا

تراشتے رہے بت اور توڑتے بھی رہے
سحر یہ جرم بھی پاس ادب کے بعد ہوا

سحر انصاری

ہم لاکھ فکرمند ہوں اسباب کے لیے
کشتی سبیل رزق ہے گرداب کے لیے

لائیں کبھی بدن کو پلاس و نمد تلک
ہے نیند جن کی بستر کم خواب کے لیے

بیٹھے ہیں اب جو ریت کے ٹیلے پر مضمحل
یہ ہنس اڑ کے آئے تھے تالاب کے لیے

ہونا تھا جن کو شہر محبت کا پاسباں
لڑتے رہے ہیں منبر و محراب کے لیے

اس سے تو کہکشاؤں کے بچھ جائیں تازہ جال
ہے جتنی گرد چہرۂ مہتاب کے لیے

اک پل نہیں ہے جنبش و رفتار سے مفر
اک قہر ہے یہ شہر تو اعصاب کے لیے

ملتا بھی کیا وفا کا صلہ دہر میں سحر
اک یادگار رہ گئی احباب کے لیے

ظفر گورکھپوری

میں کیا سوچوں، کدھر تاکوں، فسانہ کیا ہے میرا
یہ میں خود بھی نہیں جانوں، نشانہ کیا ہے میرا

چمکتا رہتا ہے ہر وقت پیشانی میں میری
نہ جانوں میں یہ تیرا آستانہ کیا ہے میرا

ہنسے وہ ساتھ میرے اور میرے ساتھ روئے
مجھے اپنا سا لگتا ہے، دوانہ کیا ہے میرا

فلک برہم، چمن خائف، پریشاں بجلیاں ہیں
یہ دو تنکوں کا آخر آشیانہ کیا ہے میرا

مرا سارا جہاں ہے اور میں سارے جہاں کا
میں اک شاعر، بتاؤں کیا زمانہ کیا ہے میرا

چلا جاؤں گا تیرے شہر سے کہ اس سے رشتہ
بجز سعی حصول آب و دانہ کیا ہے میرا

یہ دیواریں، جھروکے، گھر جسے کہتی ہے دنیا
نہ جانا آج تک یہ قید خانہ کیا ہے میرا

ظفر گورکھپوری

جو تیرے نام سے ہے، اس میں کیا ہمارا ہے
مگر یہ سچ ہے کہ یہ واقعہ ہمارا ہے

عدالتیں یہ بتائیں وہ آئے گا کب تک
وہ فیصلہ جو کہیں ہے رکا، ہمارا ہے

یہ ممکنات میں ہے، وہ تمہاری کھوج میں ہو
مگر جو ہاتھ میں اس کے پتہ ہمارا ہے؟

وہ ہم سے پوچھے ہے کہوں بار بار دل کا حال
کہ مسئلہ تو کوئی دوسرا ہمارا ہے

کہیں سے مانگ کے لائے نہیں ہیں ہم یہ درخت
جو ان پھلوں میں ہے وہ ذائقہ ہمارا ہے

بپھرتے، پھیلتے دریا، یہ آگ اگلتے پہاڑ
انہیں کے بیچ کہیں راستہ ہمارا ہے

پڑھی جو اس کی خموشی تو یہ کھلا ہم پر
جو بے نوا ہے وہی ہم نوا ہمارا ہے

کاوش بدری

خوبرو تو سیکڑوں خاتون ہیں
کیا کریں ہم ایک کے ممنون ہیں

اپنا حلیہ ہی کچھ ایسا ہوگیا
لوگ کہتے ہیں کہ ہم مجنون ہیں

ناقدوں کی دو صفیں قائم ہیں اب
چند ارسطو چند افلاطون ہیں

جن کو مرنا تھا وہ زندہ ہیں ابھی
جن کو جینا تھا وہی مدفون ہیں

کام کا کوئی خلیفہ ہی نہیں
نام کے ہارون ہیں، مامون ہیں

کاوشم سے کیا خطا سر زد ہوئی
شاعروں میں کس لیے مطعون ہیں

کاوش بدری

از سر نو فکر کا آغاز کرنا چاہیے
بے پروبالی سہی پرواز کرنا چاہیے

سطح پر رہتے ہیں ان کو ڈوبنا آتا نہیں
کیوں نہ ان تنکوں کو سرافراز کرنا چاہیے

قرب میں دوری بہت ہے بعد میں قربت بہت
ہر طوالت کو عطا ایجاز کرنا چاہیے

دل بنا طاؤس اندیشے بنے زاغ وزغن
ذہن کو ہم پایہ شہباز کرنا چاہیے

شعر کی تخلیق کاوش فعل جنسی تو نہیں
معنوی اولاد پر ہی ناز کرنا چاہیے

اور جم لینے دے جذبے کی پرت
فن کو ٹھہرے ہوئے لمحوں میں برت

وقت نے شعر میں ڈھلتے ہی کہا
زیست بے معنی ہے، یہ سوچ بھی مت

شام سے گھِر سا رہا ہے ماضی
رات پھر آئے گی دل کی نوبت

تلملا کر مرے غم جاگ اٹھے
مطربا! چھیڑ دی یہ کون سی گت

کب سے یہ سوچ کے رہ جاتا ہوں
درد کے نام لکھوں آخری خط

صرف بیجا نہ کر اس آمد کا
شاعری میں بھی ضروری ہے بچت

ہیں جوازوں کی سرنگیں ہر سمت
سر پر رہنے دو یہ اقدار کی چھت

سبز و نم لہجے میں ہے ساز میرے
میرے اندوختہ اشکوں کی کھپت

عبدالاحد ساز

سوال کا جواب تھا، جواب کے سوال میں
گرفت شور سے چھٹے، تو خاموشی کے جال میں

کسی بدن کے لوچ میں چھوَن ہے میری فکر کی
مہک کسی دہن کی ہے مرے لب خیال میں

برا ہو آئینے ترا میں کون ہوں نہ کھل سکا
مجھی کو پیش کردیا گیا مری مثال میں

بقا طلب تھی زندگی شفا طلب تھا زخم جاں
فنا مگر لکھی گئی ہے باب اندمال میں

یہ کائنات عارض و جبیں ہے شرح دل نشیں
کہ حسن یار مرتکز ہے ایک سیاہ خال میں

قدیم سے ہٹے تو ہم جدید میں الجھ گئے
نکل کے گردش فلک سے موسموں کے جال میں

کہیں ثبات ہے..نہیں، یہ کائنات ہے..نہیں
مگر امید دید میں تصور جمال میں

شباب کی لچک نہیں جھکاؤ ہے یہ ضعف کا
جو خم سا دیکھتا ہوں ساز ارتقا کی چال میں

کہتے ہیں جو رک سی گئی تیرگی پڑھو
بین السطور باب سحر کبھی کبھی پڑھو

سچائیوں کے داغ مری انگلیوں پہ ہیں
اوراق زندگی کے پریشاں سہی پڑھو

کانٹوں کی ضد پہ اپنی رگیں میں نے کھول دیں
رنگین حاشیوں میں مری سادگی پڑھو

اس کارگاہ شیشہ و آہن خصال کو
میرے خیال کا جسد عنصری پڑھو

منکر ہے کون غالب و میر و انیس کا
یارو مگر کبھی تو کتابیں نئی پڑھو

شاہین لفظ ہوتے ہیں معنی سے بھی تہی
اس کو بھی جو بسر نہ ہوئی زندگی پڑھو

شاہین

کچھ تجزیہ گردش حالات کریں گے
مے خانے میں آجاؤ وہیں بات کریں گے

پھرتے ہیں لیے ساتھ تری یاد کے بادل
صحراؤں سے گذریں گے تو برسات کریں گے

کچھ تم سے کہیں گے بھی تو اپنے کو ہٹا کر
یہ کام بھی ہم جیسے خوش اوقات کریں گے

محشر میں تو جو ہونا تھا وہ ہوہی چکا خیر
جنت میں ہی کچھ دن گذر اوقات کریں گے

کل آج سے کچھ اور سوا ہوگا دکھ اپنا
اب کس سے یہاں شکوۂ حالات کریں گے

ایمان میں ایک وسوسہ حائل ہے جو شاہین
سوچا ہے اسے نذر خرابات کریں گے

کرشن کمار طور

بہت کہا تھا سخن وروں میں گزر نہ کرنا
بہت کہا تھا کہ بات سننا مگر نہ کرنا

بہت کہا تھا کہ ڈوبنے کا ہے ڈر زیادہ
بہت کہا تھا کہ پانیوں کا سفر نہ کرنا

بہت کہا تھا کہ تم اکیلے نہ رہ سکوگے
بہت کہا تھا کہ ہم کو یوں دربدر نہ کرنا

بہت کہا تھا وہ تم کو پہچانتا نہیں ہے
بہت کہا تھا تم اس کو اپنی خبر نہ کرنا

بہت کہا تھا کہ رابطوں کو دراز رکھنا
بہت کہا تھا محبتیں مختصر نہ کرنا

بہت کہا تھا کہ عشق آخر تو عشق ٹھہرا
بہت کہا تھا کسی کو اس کی خبر نہ کرنا

بہت کہا تھا زمیں سے رشتہ نہ طور ٹوٹے
بہت کہا تھا فلک کو زیر اثر نہ کرنا

فرید پربتی

ترے بغیر بھی جی لوں ارادہ تھا پہلے
ذرا یہ سوچ کہ میں کتنا سادہ تھا پہلے

اسی زمیں نے دیئے جور کے جلائے بہت
اسی زمیں سے تعلق زیادہ تھا پہلے

ستارے لینے لگے میری بے کلی کا حساب
یہ کیسی راہ پہ میں ایستادہ تھا پہلے

اسی مکاں میں گھٹن ہورہی ہے اب محسوس
یہی مکان بہت ہی کشادہ تھا پہلے

وہ ایک بات جو باعث ہوئی تعلق کی
اس ایک بات کا کرنا اعادہ تھا پہلے

محبتوں کے دیئے میں جلا کر سو جاؤں
مرا خیال نہیں یہ ارادہ تھا پہلے

راحت حسن

شکستہ پا ہوں کہ برہم شعور ہے میرا
زمین گول ہے ، یہ بھی قصور ہے میرا

کسے گرفت میں لیتا ہے آئینہ یارب
صفات ہوں نہ ہوں، چہرہ ضرور ہے میرا

قدم قدم پہ ہزاروں گلاب کھلتے ہیں
وہ مہرباں ہے کہ یہ بھی سرور ہے میرا

یہی دیاردل وجاں ہے سلطنت میری
اسی محل میں کہیں کوہ نور ہے میرا

وہ کشتیوں کو جلانے کی بات کرتے ہیں
میں سوچتا ہوں کہ گھر کتنی دور ہے میرا

دعا کو ہاتھ اٹھاؤں تو کس طرح راحت
ہزیمتوں سے بدن چور چور ہے میرا

جمیل الرحمٰن

خوبان شہر ہیں کئی دلدار ایک ہے
زندہ ہیں جس کو دیکھ کے وہ یار ایک ہے

تقسیم سلطنت کبھی ہوتی نہیں وہاں
اقلیم قلب وروح کی سرکار ایک ہے

اس شہر سے بھی ایک دن اپنا گذر ہوا
سب پارسا ہیں جس میں گنہگار ایک ہے

لوح طلسم خواب لیے پھر رہے ہیں ہم
اور دشت خوف کی زمیں عیار ایک ہے

اب رزم گاہ شوق میں اس کا علاج کیا
ہیں بے شمار گردنیں تلوار ایک ہے

بازار مصر ہو کہ ہو بازار دل جمیل
سب خوب جانتے ہیں خریدار ایک ہے

سلیم کوثر

اب اس کے ساتھ رہیں یا کنارا کرلیا جائے
ذرا ٹھہر مرے دل استخارا کرلیا جائے

پھراس کے بعد کہیں پاؤں دھر کے دیکھتے ہیں
ذرا فلک کو زمیں پر ستارا کرلیا جائے

اسی میں حسن تعلق کا بھید ہے شاید
جو جیسا ہے اسے ویسا گوارا کرلیا جائے

اسی قناعت بے جا نے کھودیا سب کچھ
کہ جو نہیں ہے اسی پر گزارا کرلیا جائے

غبار راہ گزر کی طرح ہے یہ دنیا
اب اس غبار میں اپنا نظارا کرلیا جائے

تمھارے غم ہی سے فرصت نہ تھی جو سوچتے ہم
مرتب اپنے غموں کا شمارا کرلیا جائے

جواز جعفری

اس کے گھر کا پتہ تبدیل بھی ہوسکتا ہے
دو قدم فاصلہ، دو میل بھی ہو سکتا ہے

روک رکھا ہے جو آنسو پس مژگاں ہم نے
وہ اگر چاہیں تو ترسیل بھی ہوسکتا ہے

فاختاؤں کے تعاقب میں یہاں آتو گئے
یہ نگر شہر ابابیل بھی ہوسکتا ہے

شدت کار کے موسم میں معاً تیرا ورود
شہر میں باعث تعطیل بھی ہوسکتا ہے

فیصلہ شہر محبت سے چلے جانے کا
آخری وقت میں تبدیل بھی ہوسکتا ہے

اس قدر شاد نہ ہو اتنی پزیرائی سے
ترے ماں جایوں میں قابیل بھی ہوسکتا ہے

مرتضیٰ اشعر

کچھ اس لئے بھی چاہئے سورج کی ضو مجھے
ملتے ہیں ہجر وصل کے زینے پہ سو مجھے

خاشاک کی طرح سے تھا میں تیرے ہاتھ میں
چاہا جدھر بھی لے گئی سو تیری رو مجھے

گندم کے کھیت پر تو وڈیرے کی آنکھ ہے
بونا پڑے گا صحن میں اس بار جو مجھے

اس شہر کی فصیل پہ شب ہے گڑی ہوئی
اس تار میں تلاشنی ہے کوئی پو مجھے

چوپال کے الاؤ کے مانند مرتضیٰ
سلگا رہی ہے ایک حکایت کی لو مجھے

مرتضیٰ اشعر

کسی نے پیڑ ہی کچھ اس طرح اگائے تھے
وہاں پہ دھوپ دھری ہے جہاں پہ سائے تھے

پھر اس کے بعد ندی میں اتر گیا تھا چاند
بس ایک بار ستارے سے جھلملائے تھے

نہ جانے گھاس کناروں کی کیوں نہیں چمکی
دیئے جلا کے تو ہم نے بہت بہائے تھے

لہو لہان ہیں جن سے تمام شہر کے لوگ
کوئی بتائے یہ پتھر کہاں سے آئے تھے

ہوا نے چھین لئے اور اڑا دیئے اشعر
کہ ہم نے آنکھ سے جو نقش پا اٹھائے تھے

صفدر ہمدانی

حقیقتوں کے مماثل مجاز کرتا نہیں
میں بے جواز کبھی اعتراض کرتا نہیں

مجھے خبر ہے مقدر کے استعارے کی
میں اپنے دست طلب کو دراز کرتا نہیں

ہر ایک غیر سے کہتا ہے وصف سارے مرے
مگر وہ شخص کہ خود مجھ پہ ناز کرتا نہیں

کچھ ایسے لفظ ہیں جو لوح دل پہ لکھتا ہوں
ہر ایک شعر سپرد بیاض کرتا نہیں

اک آئینہ سا مرے رو برو جو رہتا ہے
میں راز دار سے راز و نیاز کرتا نہیں

شب سیاہ کو صفدر شب سیاہ کہا
میں بے لحاظ خود اپنا لحاظ کرتا نہیں

عارف فرہاد

ہر آن میری آنکھ میں بس یہ ہی شک بھرا
تیری شبیہ سے ہے یہ قصر فلک بھرا

دشت تحیرات میں یہ سوچتے رہے
حیرت بھری نگاہ میں کس نے نمک بھرا

ہو جاتا کھل کے اس پہ اگر تیرا انعکاس
رہتا نہ آئینہ مرا اس طور شک بھرا

اک عمر آنسوؤں سے یہ آنکھیں بھری رہیں
تب جا کے کچھ ستاروں سے میرا فلک بھرا

فرہاد تشنگی مری بیدار تب ہوئی
دریا جب اس کے حسن کا آنکھوں تلک بھرا

کمال جائسی

سونی ہے بزم ذکر لب یار کچھ تو ہو
تار نفس میں درد کی جھنکار کچھ تو ہو

صحرائے تیرگی میں بھٹکنے لگے ہیں لوگ
مشعل فروز وقت کی رفتار کچھ تو ہو

مقتل سجے ہوئے ہیں تعصب کے ہر طرف
ایسی فضا میں جرأت اظہار کچھ تو ہو

اک شام نامراد ہے یہ زندگی تما
جگنو ہو یا چراغ ، ضیا بار کچھ تو ہم

لفظ ستم کے کچھ نئے معنی بتایئے
ہنگامہ خیز سرخی اخبار کچھ تو ہو

رسوائیوں کے زخم ہمیں بھی ملیں کمال
اپنا بلند شہر میں معیار کچھ تو ہو

کمال جائسی

اب کیا کہوں میں جھوٹے سہاروں کی شان میں
شمعیں جلا رہا ہوں ہوا کے مکان میں

لا کر مزاج حسن کی جدت کو دھیان میں
خط ان کو لکھ رہا ہوں گلوں کی زبان میں

فطرت ہماری زخم پسندی کی داد دے
ہم نے لہو کا رنگ بھرا سبز پان میں

کیوں دل ابھی سکوں کے نشیمن سے دور ہے
اب کیا کمی ہے عقل بشر کی اڑان میں

ہم نے کمال اس کے نظاروں کے واسطے
جھولا نظر کا ڈال دیا آسمان میں

احمد محفوظ

کسی سے کیا کہیں سنیں اگر غبار ہوگئے
ہمیں ہوا کی زد میں تھے ہمیں شکار ہوگئے

سیاہ دشت خار سے کہاں دوچار ہوگئے
کہ شوق پیرہن تمام تار تار ہوگئے

یہاں جو دل میں داغ تھا وہی تو اک چراغ تھا
وہ رات ایسا گل ہوا کہ شرمسار ہوگئے

عزیز کیوں نہ جاں سے ہو شکست آئینہ ہمیں
وہاں تو ایک عکس تھا یہاں ہزار ہوگئے

ہمیں تو ایک عمر سے پڑی ہے اپنی جان کی
ابھی جو ساحلوں پہ تھے کہاں سے پار ہوگئے

احمد محفوظ

اندھیرا سا کیا ہے ابلتا ہوا
کہ پھر دن دیے ہی تماشا ہوا

یہیں گم ہوا ہوں کئی بار میں
یہ رستہ ہے سب میرا دیکھا ہوا

کبھی اور کشتی نکالیں گے ہم
کہ دریا ابھی ہے وہ ٹھہرا ہوا

نہ دیکھو اب اس ناز سے آئینہ
کہ رہ جائے وہ منھ ہی تکتا ہوا

نہ جانے پس کارواں کون تھا
گیا دور تک میں بھی روتا ہوا

شگفتہ الطاف

کوئی جو دل سے تمہارے سوا گزر جائے
خدا کرے کہ یہاں کربلا گزر جائے

ہمارے گھر میں نہ اترے تمہارے ہجر کا چاند
دعا کرو کہ کوئی معجزہ گزر جائے

چمک رہا ہے کسی نور سے دعا کا بدن
کہ جیسے دست حنا سے خدا گزر جائے

بلا جواز ہی ایک دوسرے کو پالیں اگر
تو ایک عمر کی پل میں سزا گزر جائے

تمہارے قصر محبت کی سرحدوں سے کبھی
مجال ہے کہ کوئی دوسرا گزر جائے

جب اس کو چھوڑ دیا ہے تو پھر ہے کیسا خیال
گلی سے چاہے کوئی بارہا گزر جائے

شگفتہ الطاف

شکستگی کے عذاب میں ہوں
میں موسم احتساب میں ہوں

مرے قبیلے کے چہرے گم ہیں
یا میں ہی دشت سراب میں ہوں

زمیں سے میرا نسب ہے لیکن
ستارہ گر کے حساب میں ہوں

اسے گنوا کر یقین ٹھہرا
خطاؤں کے ارتکاب میں ہوں

کتابوں کے لفظ مٹ چکے ہیں
مگر میں حرف نصاب میں ہوں

اب اپنی نسبت بھی سونپ مجھ کو
اگر ترے انتخاب میں ہوں

ستارہ سا ہاتھ کیا لگا ہے
کہ میں شب ماہتاب میں ہوں

شمیم عباس

بس نہ پوچھو سابقہ تھا ایک عجب ہیجان سے
روبرو ہم دونوں تھے پھر بھی تھے اطمینان سے

اف رے وہ صیقل بدن وہ آب اک اک انگ کی
تازہ تازہ کوئی شئے اتری ہو گویا سان سے

بات چشم و لب سے بڑھ کر جب بدن تک آ گئی
دونوں کے دونوں نکل آئے تھے تب میان سے

چیز جو پکڑائی تو نے، دام جو تو نے کہے
ہم نے ہر سودا خریدا تیری ہی دوکان سے

چیتھڑے چیتھڑے ملگجی سہمی سسکتی کانپتی
روشنی ٹکرا گئی ہے رات کی چٹان سے

اپنا مسلک عشق تھا اپنی چھنی ہر ایک سے
گاڈ سے، اللہ سے، بھگوان سے، انسان سے

شمیم عباس

جو میرا کوئی نہ تھا میرا سراسر بن کے
جی رہا ہے مجھے اب میرے برابر بن کے

ایک جزیرہ ہے میری ساری کی ساری دنیا
گھیرے بیٹھا ہے سبھی کچھ وہ سمندر بن کے

وہ میرا یار، مددگار، وہ ناصر، انصار
ٹوٹ بھی پڑتا ہے مجھ پر کبھی لشکر بن کے

میں کہیں جاؤں یہیں لوٹوں گا اس کو ہے یقیں
منتظر رہتا ہے میرا وہ میرا گھر بن کے

تا حد آسماں کیا اور پرے اور پرے
وہ اڑائے لیے پھرتا ہے مجھے پر بن کے

دونوں محبوب بھی عاشق بھی ہیں معشوق بھی ہیں
پھیکے پھیکے سے پڑے تھے زن و شوہر بن کے

رفیق راز

یہاں سے کوئی گزرا نہیں ہے
زمیں پر کوئی نقش پا نہیں ہے

یہاں لفظوں کے جھرنے بہ رہے ہیں
یہ خطہ بھی سکوت افزا نہیں ہے

بجز اس خاک کے جو اڑ چکی ہے
تمھاری اس زمیں پر کیا نہیں ہے

ہزاروں دھند کے پردوں کے پیچھے
اجالا ہے ترا چہرہ نہیں ہے

یہاں ملتے نہیں پتے شجر پر
یہاں ماحول جنگل سا نہیں ہے

مری آنکھوں میں دریا موجزن ہیں
مرا دل بھی کوئی صحرا نہیں ہے

میں کیسے مان لوں یہ آسماں ہے
کسی شہباز کا سایا نہیں ہے

رفیق راز

بے سبب یوں ہی کبھی اشک بہا آخر شب
نقش خوابوں کے ان آنکھوں سے مٹا آخر شب

دور تک منظر آواز کی دہشت پھیلی
اک پرندہ سا فضاؤں میں اڑا آخر شب

موج ظلمات کبھی سر سے گزر جاتی ہے
جاری ہوتی ہے کبھی نہر ضیا آخر شب

چشم بینا سے نکلتی ہیں شعائیں کیسی
حشر ہے دھند کے اس پار بپا آخر شب

میں ہوں بیدار غم ہجر میں شب خیز نہیں
عالم غیب سے پردہ نہ اٹھا آخر شب

آج بھی آئی کہیں سے نہ تمھاری خوشبو
آج بھی جامد و ساکت تھی ہوا آخر شب

کون للکارتا ہے دشت میں سناٹے کو
کون ہوتا ہے یہاں نغمہ سرا آخر شب

عبدالحمید

یہی پہچان ہے ساری کہ میں ہوں
مگر ہے اس میں دشواری کہ میں ہوں

وہ جدوجہد تھی جب میں نہیں تھا
یہ ساری جنگ ہے جاری کہ میں ہوں

ہوئے ہیں صرف دو کاندھے میسر
یہ مردہ سخت ہے بھاری کہ میں ہوں

ملو گے خاکساران جہاں سے
کروگے ایسی تیاری کہ میں ہوں

عدم آئینہ ہے اطراف میرے
مسلسل ہے یہ بے زاری کہ میں ہوں

عبدالحمید

ہر طرف مارا پڑا تھا
شہر ہی سارا پڑا تھا

اب کہیں ہموار ہے کیا
وہ جو دشوارا پڑا تھا

تنگیِ جاں سے جو نکلے
ڈھول ڈھونکارا پڑا تھا

سر کٹا دشمن ادھر تو
اس طرف پیارا پڑا تھا

اجنبی سے راستوں میں
کتنا نظارہ پڑا تھا

سہیل اختر

کس سے کرتے بھی ہم شکوۂ مہرباں چپ رہے
دیکھ کر اک نظر جانب آسماں چپ رہے

بیچ تیرے مرے سچ جو ہے اس کو بھی دے زباں
خوف دنیا سے اب تک یقین وگماں چپ رہے

جب ادھر آگ تھی ہم بھی کتنے تھے شعلہ بیاں
کیا کہیں اب وہاں بھی ہے خالی دھواں چپ رہے

بعد میرے رہی رونق محفل غم وہی
ہاں مگر دومنٹ کے لیے سب یہاں چپ رہے

چپ سی کیوں لگ گئی تھی ہمیں ہی نہ جانے سہیل
لوگ سننے کو مشتاق تھے داستاں چپ رہے

شکیل احمد شکیل

کوئی خواہش کوئی ارمان ہونا چاہیے تھا
مرے کمرے میں روشن دان ہونا چاہیے تھا

جہاں ہم ایک دوجے کی ضرورت بن رہے تھے
الگ ہم کو اسی دوران ہونا چاہیے تھا

تو میرا راستہ تکتا ، میں وعدہ بھول جاتا
کسی دن یوں بھی میری جان ہونا چاہیے تھا

یہ کاروبار کیسے فائدہ دینے لگا ہے
سراسر عشق میں نقصان ہونا چاہیے تھا

یہ کس نے نام رکھا ہے محبت کا جدائی
یہ افسانہ بلاعنوان ہونا چاہیے تھا

شکیل اپنی طبیعت پر سبھی حیرت زدہ ہیں
جہاں خوش تھے وہاں حیران ہونا چاہیے تھا

قول فیصل

اردو کے شاعروں اور ادیبوں سے دوسری ہندوستانی زبانوں کے ادیب یا شاعر کتنے واقف ہیں، یہ میں نہیں کہہ سکتا۔ شاید مشاہیر سے ضرور واقف ہیں لیکن یہ بات وثوق سے کہہ سکتا ہوں کہ ہم اردو والے دوسری ہندوستانی زبانوں کے شاہکاروں سے کم ہی واقف ہیں۔ خیر واقف نہ ہونا تو ایک محرومی کو ظاہر کرتا ہے، زیادہ افسوس اس بات کا ہے کہ ایسی واقفیت حاصل کرنے کی طرف کوئی عام میلان بھی نہیں ہے یعنی احساس زیاں نہیں ہے۔ ہندی کو چھوڑ کر بنگالی، مراٹھی، گجراتی، تمل، تیلگو، کنڑ، ملیالم اور کشمیری تک سے ہمارے ادیبوں کی یاد اللہ برائے نام ہے۔ براہ راست کئی زبانوں کا علم مشکل ہے مگر تراجم کے ذریعہ سے ہم کچھ نہ کچھ تو جان سکتے ہیں۔ اس طرح اس کثرت اور رنگا رنگی میں ایک بنیادی وحدت نظر آسکتی ہے۔ ایسا نہیں کہ یہ واقفیت بالکل نہیں ہے، مگر قرار واقعی نہیں ہے اور اس پر زور دینا مقصود ہے۔

آل احمد سرور

گیبرئیل گارسیا مارکیز

گیبرئیل گارسیا مارکیز (Gabriel Garcia Marquez) کو کون نہیں جانتا؟ وہ ایک بے مثال ادیب ہے۔ حالاں کہ مارکیز خود کو ایک حقیقت نگار کہلانا زیادہ پسند کرتا ہے لیکن اس کے ناقدین نے اس کے اسلوب کو ''طلسمی حقیقت نگاری'' سے تعبیر کیا ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ مارکیز کی ''حقیقت نگاری'' کا اس حقیقت نگاری سے دور کا بھی واسطہ نہیں ہے جس کا ہمارے ہاں بہت چلن رہا ہے۔ ہیمنگ وے کی طرح مارکیز بھی یہی مانتا ہے کہ تخلیقی عمل مکے بازی کی طرح ہوتا ہے۔ حقیقت کو دریافت کرنا، اس سے پوری طرح خود کو مربوط کر دینا، پھر اسے اپنے شعور و بیان کی گرفت میں لا کر ہی اس کی مکمل تسخیر ممکن ہے جو ایک تخلیقی عمل ہے اور جس سے ہمارے ہاں کے بیشتر ادیب محروم نظر آتے ہیں۔

اگرچہ ہم چاہتے تھے کہ مارکیز کا کوئی ناولٹ یا ناول اپنے قارئین کے لیے پیش کیا جائے لیکن صفحات کی تنگی کے سبب صرف تین افسانوں پر اکتفا کیا جا رہا ہے۔ اس کے علاوہ مارکیز پر ولیم رو (William Rowe) کا ایک مضمون بھی پیش خدمت ہے۔ ولیم رو یونیورسٹی آف لندن کے کنگز کالج میں لاطینی امریکی ادب کے ریڈر ہیں۔ ''امرود کی مہک'' کے عنوان سے پیش کی جانے والی تحریر دراصل مارکیز کے اپنے دوست پلینیو اپولیسو مینڈوزا کے ساتھ اس طویل مکالمے کے اقتباسات پر مبنی ہے جو ۱۹۸۳ میں *The Fragrance of Guava* کے نام سے کتاب کی صورت میں شائع ہوئی۔

ہم نے اس پورے گوشے کو سہ ماہی ''آج'' (کراچی) کے اس خصوصی شمارے کی مدد سے ترتیب دیا ہے جو گیبرئیل گارسیا مارکیز پر مختص تھا۔ لہٰذا اس ضمن میں ہم مذکورہ رسالے کا شکریہ ادا کرتے ہیں۔

ا۔ن۔

منگل کے دن کا قیلولہ

ترجمہ: فاروق حسن

ریل گاڑی ریتیلے پتھروں کی مرتعش سرنگ میں سے برآمد ہوئی اور کیلوں کے لامتناہی اور متناسب کاشت کیے ہوئے باغوں میں سے گزرنے لگی۔ ہوا زیادہ بوجھل ہو گئی، اور اب انھیں سمندر کی جانب سے آنے والی ہوا کا احساس نہیں ہو رہا تھا۔ دھویں کا ایک دم گھونٹنے والا جھونکا گاڑی کے ڈبے کے اندر داخل ہوا۔ گاڑی کی پٹڑی کے ساتھ ساتھ چلتی ہوئی تنگ سڑک پر کچے کیلوں سے لدی بیل گاڑیاں آ جا رہی تھیں۔ سڑک سے پرے، غیر مزروعہ زمین پر، غیر یکساں فاصلوں پر قائم، دفتروں کی بجلی کے پنکھوں سے آراستہ عمارتیں، سرخ اینٹوں کے مکان اور بنگلے دکھائی دینے لگے تھے جن میں میزیں اور چھوٹی چھوٹی سفید کرسیاں گرد آلود کھجور کے پودوں اور گلاب کی جھاڑیوں کے درمیان چبوتروں پر پڑی ہوئی تھیں۔ ابھی صبح کے گیارہ بجے تھے اور گرمی شروع نہیں ہوئی تھی۔

''بہتر ہے کہ کھڑکی بند کر دو'' عورت نے کہا۔ ''تمہارے بالوں میں کالک بھر جائے گی''۔

لڑکی نے کوشش کی مگر زنگ کی وجہ سے کھڑکی ہل نہ سکی۔

گاڑی کے تیسرے درجے کے ڈبے میں صرف یہی دونوں مسافر تھیں۔ گاڑی کا دھواں لگاتار ڈبے کے اندر آ رہا تھا، اس لیے کھڑکی کے پاس سے اٹھ گئی۔ اپنا اسباب، جس میں کھانے کے سامان والی پلاسٹک کی تھیلی تھی اور اخبار کے کاغذوں میں لپٹا ہوا ایک گل دستہ، اس نے وہیں نشست پر رہنے دیا اور خود وہ کھڑکی سے دور، اپنی ماں کے سامنے والی نشست پر جا کر بیٹھ گئی۔ دونوں سادہ اور غریبانہ ماتمی لباس پہنے ہوئے تھیں۔

لڑکی بارہ سال کی تھی اور پہلی بار ریل گاڑی کا سفر کر رہی تھی۔ عورت اتنی عمر رسیدہ تھی کہ اس کی ماں نہ لگتی تھی۔ اس کے پپوٹوں پر نیلی رگیں ابھر آئی تھیں، اس کا جسم مختصر، نرم اور بے ڈھب تھا، اور لباس کسی پادری کے جبے کی وضع کا تھا۔ وہ اپنی ریڑھ کی ہڈی کی ٹیک مضبوطی سے کرسی کی پشت کے ساتھ لگا کر بالکل سیدھی بیٹھی تھی اور گود میں اس نے چمک دار نقلی چمڑے کا دستی تھیلا دونوں ہاتھوں سے تھام رکھا تھا۔ تھیلے کا چمڑا کئی جگہ سے پھٹ رہا تھا۔ اس کے چہرے پر ایسے متقی لوگوں کی استقامت تھی جو غربت اور تنگ دستی کے

عادی ہوں۔

بارہ بجے تک گرمی شدید ہو چکی تھی۔ گاڑی ایک اسٹیشن پر جس کے ساتھ کوئی قصبہ نہ تھا، پانی لینے کے لیے دس منٹ ٹھہری۔ باہر باغوں کی پراسرار خاموشی سائے سے زیادہ گہری لگ رہی تھی۔ ڈبے کے اندر کی بسی ہوئی ہوا میں کچے چمڑے کی سی بو تھی۔ گاڑی نے رفتار نہ پکڑی۔ وہ دو باہم مشابہ اسٹیشنوں پر رکی جن کے اردگرد شوخ رنگوں والے لکڑی کے بنے گھر تھے۔ عورت سر جھکا کر اونگھنے لگی۔ لڑکی نے اپنے جوتے اتار دیے۔ پھر وہ غسل خانے میں جا کر گل دستے پر پانی چھڑکنے لگی۔

جب وہ اپنی نشست پر واپس آئی تو اس کی ماں کھانا کھانے کے لیے اس کی منتظر تھی۔ اس نے پنیر کا ٹکڑا، مکئی کی آدھی روٹی اور ایک بسکٹ لڑکی کو دیا اور اپنے لیے بھی اتنی ہی مقدار میں کھانا پلاسٹک کی تھیلی میں سے نکالا۔ جس وقت وہ دونوں کھانا کھا رہی تھیں، گاڑی نے آہستہ رفتار سے لوہے کا پل پار کیا اور ایک قصبے میں سے گزری جو کہ پہلے دو قصبوں جیسا ہی تھا، صرف اس کے چوک میں لوگوں کا ہجوم اکٹھا تھا۔ شدید دھوپ میں ایک بینڈ شگفتہ سی دھن بجا رہا تھا۔ قصبے کے دوسرے سرے پر جہاں باغ ختم ہوتے تھے، زمین خشک سالی کے سبب تڑخ چکی تھی۔

عورت نے کھانا ختم کیا۔

"جوتے پہن لو"، اس نے کہا۔

لڑکی نے کھڑکی سے باہر دیکھا۔ جہاں سے گاڑی کی رفتار تیز ہونا شروع ہوئی تھی، وہاں بے آباد زمین کے علاوہ کچھ نہ تھا۔ تاہم اس نے بسکٹ کا ٹکڑا تھیلی میں رکھ دیا اور جلدی سے جوتے پہن لیے۔ عورت نے اس کے ہاتھ میں کنگھی تھما دی۔

"اپنے بال بھی ٹھیک کر لو"، اس نے کہا۔

جس وقت لڑکی بالوں میں کنگھی کر رہی تھی، گاڑی نے سیٹی بجانا شروع کر دی۔ عورت نے اپنی گردن پر سے پسینا پونچھا اور انگلیوں سے چہرے پر لگی چکنائی کو صاف کیا۔ جب لڑکی بال سنوارنے سے فارغ ہوئی، گاڑی کے قصبے کے مضافات میں گزر رہی تھی۔ یہ قصبہ پہلے تمام قصبوں سے بڑا تھا، مگر ان سب سے زیادہ اداس بھی دکھائی دے رہا تھا۔

"اگر تمھیں کچھ اور کرنا ہے تو ابھی کر لو" عورت نے کہا۔ "بعد میں خواہ پیاس سے تمھارا دم نکل رہا ہو کسی کے گھر پانی کا گھونٹ تک نہیں پینا۔ اور یاد رکھو، رونا نہیں ہے۔"

لڑکی نے اثبات میں سر ہلایا۔ خشک اور گرم ہوا کا جھونکا، گاڑی کی سیٹی اور پرانے ڈبوں کے کھٹا کھٹ کے ہمراہ اندر داخل ہوا۔ عورت نے پلاسٹک کی تھیلی میں کھانے کی چیزیں رکھ کر، اسے تہہ کر کے اپنے تھیلے میں ڈال لیا۔ ایک لمحے کے لیے قصبے کا مکمل عکس، اگست کے اس روشن منگل کے دن، کھڑکی میں شیشے میں اجاگر ہوا۔ لڑکی نے گل دستے کو اخبار کے گیلے کاغذوں میں لپیٹا اور کھڑکی سے تھوڑی دور کھڑی ہو کر اپنی ماں کو ٹکٹکی باندھ کر دیکھنے لگی۔ ماں جواباً مسکرائی۔ گاڑی نے سیٹی دی اور آہستہ ہونے لگی، اور تھوڑی دیر بعد رک

گئی۔

اسٹیشن پر کوئی نہ تھا۔ سڑک کی دوسری جانب، بادام کے درختوں کے سائے میں، صرف بلیرڈ ہال کھلا تھا۔ سارا قصبہ گرمی میں تیر رہا تھا۔ گاڑی سے اتر کر انھوں نے ویران اسٹیشن کو عبور کیا۔ اسٹیشن کے فرش کی ٹائلیں درمیان میں گھاس اگنے سے پھٹ رہی تھیں۔ وہ دونوں دوسری جانب، سڑک کی سایہ دار سمت میں چلی گئیں۔

اس وقت تقریباً دو بجے کا عمل تھا اور غنودگی کے بوجھ تلے دبا ہوا قصبہ قیلولہ کر رہا تھا۔ دکانیں، دفتر، اسکول، سب گیارہ بجے بند ہو جاتے تھے اور چار بجے سے پہلے، جب گاڑی واپس جاتی تھی، نہیں کھلتے تھے۔ صرف اسٹیشن کے سامنے والا ہوٹل، اپنے بلیرڈ ہال اور شراب خانے سمیت اور چوک کے ایک کونے میں واقع تار گھر دوپہر میں کھلے رہتے تھے۔ قصبے کے گھر، جن میں سے زیادہ تر بنانا کمپنی کے ماڈل کے مطابق ایک ہی وضع کے بنے ہوئے تھے، اندر سے بند تھے اور ان کے پردے گرے ہوئے تھے۔ ان میں سے بعض گھروں کے اندر اتنی گرمی ہوتی تھی کہ گھر کے باسی باہر آنگن میں بیٹھ کر دوپہر کا کھانا کھایا کرتے تھے۔ باقی لوگ اپنی کرسیاں بادام کے درختوں کے سائے میں دیوار کے ساتھ لگا کر سڑک پر ہی قیلولہ کر لیا کرتے تھے۔

بادام کے درختوں کے پرحفاظت سائے میں چلتے چلتے، اور قیلولے میں خلل ڈالے بغیر، عورت اور لڑکی قصبے میں داخل ہوئیں۔ وہ سیدھی پادری کے گھر گئیں۔ عورت نے اپنے ناخن سے گھر کے باہر لوہے کے جنگلے کو کھرچا، پھر ایک لمحہ انتظار کرنے کے بعد دوبارہ یہی عمل دوہرایا۔ اندر بجلی کا پنکھا گھوں گھوں کر رہا تھا، اور ماں بیٹی اندر سے آنے والی قدموں کی آہٹ کو بھی نہ سن سکیں۔ انھوں نے بہ مشکل دروازے کی ہلکی سی چرچراہٹ اور اس کے فوراً بعد کی محتاط آواز سنی، جو جنگلے کے قریب سے آئی تھی اور جس نے دریافت کیا تھا:

"کون ہے؟"

عورت نے جنگلے کے درمیان میں سے گھر کر اندر دیکھنے کی کوشش کی۔

"مجھے پادری سے ملنا ہے"، اس نے کہا۔

"وہ آرام کر رہے ہیں۔"

"معاملہ بہت ہنگامی نوعیت کا ہے"، عورت کی آواز میں ٹھہراؤ والا عزم تھا۔

دروازہ آواز پیدا کیے بغیر تھوڑا سا کھلا اور اندر سے بڑی عمر کی ایک فربہ عورت باہر آئی، جس کے چہرے کی جلد پیلی اور سر کے بال فولاد کے رنگ کے تھے۔ موٹے شیشوں والی عینک کے عقب میں اس کی آنکھیں بہت چھوٹی لگ رہی تھیں۔

"اندر آ جاؤ"، اس نے کہا، اور دروازہ پورا کھول دیا۔

وہ کمرے کے اندر داخل ہوئیں۔ اندر پرانے پھولوں کی بو بسی ہوئی تھی۔ وہ عورت انھیں ایک لکڑی کی بنچ کی طرف لے گئی اور بیٹھنے کا اشارہ کیا۔ لڑکی تو بیٹھ گئی مگر ماں، غیر حاضر سی، دونوں ہاتھوں تھیلے کو تھامے کھڑی رہی۔ بجلی کے پنکھے کی آواز اتنی زیادہ تھی کہ گھر کے اندر کوئی اور آواز سنائی نہ دیتی تھی۔

کمرے کے دوسرے سرے پر دروازے میں گھر والی عورت نمودار ہوئی۔ ''وہ کہہ رہے ہیں کہ تین بجے کے بعد آنا'' اس نے دبی زبان سے کہا۔ ''ابھی پانچ منٹ پہلے وہ سونے کے لیے لیٹے ہیں۔''

''گاڑی ساڑھے تین بجے واپس چلی جاتی ہے''، عورت نے کہا۔

یہ جواب مختصر تھا لیکن وثوق اور خود اعتمادی سے دیا گیا تھا، اور جواب دیتے وقت عورت کا لہجہ خوش گوار اور دھیما تھا۔ گھر والی عورت پہلی بار مسکرائی۔

''ٹھیک ہے''، اس نے کہا۔

جب کمرے کے دوسرے سرے پر دروازہ پھر بند ہو گیا تو عورت نے اپنی بیٹی کے نزدیک بیٹھ گئی۔ انتظار کا تنگ سا کمرہ غریبانہ، مگر نہایت صاف ستھرا تھا۔ لکڑی کے ایک کٹہرے نے کمرے کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہوا تھا۔ کٹہرے کے دوسری جانب، ایک سادہ سی میز تھی جس کے مومی میز پوش کے اوپر ایک قدیم طرز کا ٹائپ رائٹر گل دان کے نزدیک رکھا تھا۔ ذرا دور مسیحی حلقے کے تمام کوائف رکھے ہوئے تھے۔ یوں لگتا تھا جیسے کسی غیر شادی شدہ عورت نے اس دفتر کا انتظام سنبھال رکھا ہو۔

سامنے والا دروازہ کھلا اور پادری اپنی عینک کے شیشے رومال سے صاف کرتا ہوا اندر داخل ہوا۔ عینک پہن لینے پر ہی اس کی مشابہت سے ظاہر ہوا کہ دروازہ کھولنے والی عورت اس کی بہن تھی۔

''میں تمہاری کیا مدد کر سکتا ہوں؟''، اس نے پوچھا۔

''قبرستان کی کنجیاں''، عورت نے جواب دیا۔

لڑکی گود میں گل دستہ سنبھالے بیٹھی تھی اور بنچ کے نیچے اس کے پیر ایک دوسرے کو قطع کر رہے تھے۔ پادری نے اس کی طرف، اور پھر عورت کی طرف دیکھا اور پھر کھڑکی کی لوہے کی جالی میں سے روشن اور بادلوں سے خالی آسمان کو دیکھ کر کہا:

''اس گرمی میں؟ سورج غروب ہونے کا انتظار کر لیا ہوتا۔''

عورت نے آہستگی سے سر ہلایا۔ پادری کٹہرے کے دوسری جانب چلا گیا۔ وہاں الماری میں سے اس نے ایک کاپی جس پر مومی کاغذ چڑھا ہوا تھا، لکڑی کا قلم دان اور سیاہی کی دوات نکالی اور میز کے قریب کرسی پر بیٹھ گیا۔ اس کے ہاتھوں کی پشت پر اتنے بال تھے کہ سر پر بالوں کی کمی کی کافی حد تک تلافی ہو رہی تھی۔

''کس کی قبر پر جانا چاہتی ہو؟''، پادری نے پوچھا۔

''کارلوس سینتینو کی''، عورت نے جواب دیا۔

''کس کی؟''

''کارلوس سینتینو''، عورت نے دوہرایا۔

پادری کے پلے اب بھی کچھ نہ پڑا تھا۔

''وہ چور جو پچھلے ہفتے یہاں مارا گیا تھا''، عورت نے اسی لہجے میں کہا۔ ''میں اس کی ماں ہوں۔''

پادری نے غور سے عورت کا جائزہ لیا۔ عورت نظریں جما کر پرسکون اعتماد کے ساتھ اسے دیکھتی رہی، حتیٰ کے پادری جھینپ گیا۔ اس نے اپنا سر جھکا لیا اور لکھنے لگا۔ صفحہ بھرتے بھرتے اس نے عورت سے کہا کہ اپنی شناخت کرائے۔ بغیر حیل وحجت کے، عورت نے وضاحت اور تفصیل سے بات کی جیسے کوئی لکھی ہوئی عبارت پڑھ رہی ہو۔ پادری کا پسینا بہنا شروع ہو گیا۔ لڑکی نے اپنے بائیں جوتے کا بکسوا کھولا اور ایڑی جوتے میں سے نکال کر بنچ کے نیچے لگی ہوئی لکڑی پر رکھ لی۔ پھر دائیں پاؤں کے ساتھ یہی کیا۔

اس واقعے کا آغاز پچھلے ہفتے کے سوموار کو صبح کے وقت یہاں سے چند بلاک پرے ہوا تھا۔ بیوہ ربیکا نے، جو عجیب اگڑم بگڑم چیزوں سے بھرے ہوئے گھر میں تنہا رہتی تھی، اس روز بوندا باندی کی آواز سے بلند، باہر سے کسی کے دروازہ کھولنے کی آواز سنی۔ وہ اٹھی اور الماری میں سے ڈھونڈ کر ایک قدیم ریوالور نکالا، جسے کرنل اوریلیانو بوئندیا کے زمانے کے بعد سے کسی نے استعمال نہ کیا تھا۔ ریوالور لے کر، اور گھر کی بتیاں جلائے بغیر، وہ نشست کے کمرے میں آ گئی۔ اس کا یہ ردعمل دروازے کے تالے کے کھولے جانے کی آواز کے باعث کم اور اس دہشت کی وجہ سے زیادہ تھا جو اٹھائیس برسوں کی تنہائی نے اس کے دل پیدا کر دی تھی۔ اپنے ذہن میں اس نے نہ صرف دروازے کی جگہ کا، بلکہ تالے کی زمین سے اونچائی کا بھی قطعی حساب لگایا، اور دونوں ہاتھوں ریوالور پکڑ کر، آنکھیں بند کر کے گھوڑا دبا دیا۔ اس نے زندگی میں پہلی بار کوئی آتشیں ہتھیار چلایا تھا۔ دھماکے کے فوراً بعد اسے جست کی اور چھت پر بارش کی کن من کے سوا کوئی آواز سنائی نہ دی۔ پھر اسے باہر انگنائی کے سیمنٹ والے فرش پر کسی بھاری چیز کے گرنے کی آواز آئی اور کسی نے آہستہ سے، تلخی کے بغیر، مگر سخت تھکے ہوئے لہجے میں ''ہائے ماں'' کے الفاظ ادا کیے۔ جو شخص اس صبح ربیکا کے گھر کے باہر مردہ پایا گیا (اس کی ناک کے پرخچے اڑ گئے تھے) اس نے فلالین کی رنگ دار دھاریوں والی قمیص پہن رکھی تھی۔ اس کی پتلون روزمرہ والی تھی جسے اس نے پیٹی کی بجائے رسی سے باندھا ہوا تھا اور وہ ننگے پاؤں تھا۔ قصبے میں اسے کوئی نہیں جانتا تھا۔

''تو اس کا نام کارلوس سینتینو تھا؟''، پادری نے لکھنے کا کام ختم کر کے کہا۔

''سینتینو ایالا'' عورت نے کہا۔ ''وہ میرا اکلوتا بیٹا تھا۔''

پادری دوبارہ الماری کی طرف چلا گیا۔ الماری کے دروازے کے اندر دو زنگ آلود بڑی کنجیاں لٹکی ہوئی تھیں۔ لڑکی نے سوچا، جیسے کہ اس کی ماں نے اپنے لڑکپن میں سوچا تھا، اور جیسے کہ پادری نے بھی کسی نہ کسی وقت سوچا ہو گا، کہ وہ حضرت پطرس کی کنجیاں ہیں۔ پادری نے کنجیوں کو کیل سے اتارا، انھیں کٹہرے پر رکھی ہوئی کھلی ہوئی کاپی کے صفحے پر رکھ کر اپنی شہادت کی انگلی سے صفحے پر ایک جگہ اشارہ کیا، اور عورت سے کہا:

''یہاں دستخط کرو۔''

عورت نے تھیلے کو بغل میں دبا کر اپنا نام اس جگہ پر گھسیٹ کر لکھنا شروع کر دیا۔ لڑکی نے گل دستہ ہاتھ میں اٹھایا اور پاؤں رگڑتی ہوئی کٹہرے کے پاس آ کر ماں کو غور سے دیکھنے لگی۔

پادری نے آہ بھری:

’’تم نے کبھی اسے سیدھے راستے لانے کی کوشش نہیں کی؟‘‘

عورت نے دستخط ختم کرنے کے بعد پادری کو جواب دیا:

’’وہ بہت اچھا آدمی تھا۔‘‘

پادری نے پہلے عورت کی طرف اور پھر لڑکی کی جانب دیکھا اور صالح تحیر کے ساتھ باور کیا کہ ماں بیٹی دونوں میں سے کسی کا آنسو بہانے کا ارادہ نہیں ہے۔ عورت نے اسی انداز میں بات جاری رکھی:

’’میں نے اسے کہا تھا کہ جو چیز کسی کے کھانے کی ہو، اسے چوری نہ کرے، اور اس نے ہمیشہ میرا کہا مانا۔ اس کے برعکس، پہلے، جب وہ مکے بازی کیا کرتا تھا، مار کھا کھا کر بے حال ہو جانے کے باعث اس کے تین تین دن بستر پر گزرتے تھے۔‘‘

’’اور اسے اپنے دانت بھی تو نکلوانے پڑے تھے‘‘ لڑکی نے اضافہ کیا۔

’’ہاں‘‘ عورت نے اتفاق کیا۔ ’’ان دنوں میرے ہر نوالے میں اس مار کا ذائقہ ہوتا تھا جو میرے بیٹے نے ہفتے کی راتوں کو کھائی تھی۔‘‘

’’خدا کی منشا کو کون جان سکتا ہے!‘‘ پادری نے کہا۔

مگر یہ اس نے بغیر کسی یقین کے کہا تھا، کچھ تو اس لیے کہ اس کو زندگی کے تجربے نے ذرا شک میں ڈال دیا تھا اور کچھ گرمی بھی بہت زیادہ تھی۔ اس نے انھیں مشورہ دیا کہ سرسام سے بچنے کے لیے اپنے سروں کو ڈھانپ کر باہر جائیں۔ جمائیاں لیتے ہوئے اور تقریباً سوتے سوتے اس نے انھیں کارلوس سینتینو کی قبر تک پہنچنے کا راستا سمجھایا اور کہا کہ کنجیاں لوٹانے کے لیے واپسی پر انھیں دروازہ کھٹکھٹانے کی ضرورت نہیں: باہر کے دروازے کے نیچے کنجیاں رکھ دیں، اور اگر ممکن ہو تو گرجے کے لیے نذر و نیاز بھی وہیں چھوڑ دیں۔ عورت نے بہت توجہ سے پادری کی ہدایات کو سنا، لیکن شکریہ ادا کرتے وقت اس کے چہرے پر مسکراہٹ نہیں تھی۔

سڑک والا دروازہ کھولنے سے پیشتر پادری نے بھانپ لیا تھا کہ کوئی شخص لوہے کے جنگلے سے ناک لگائے گھر کے اندر جھانکنے کی کوشش کر رہا ہے۔ باہر بہت سارے بچے جمع ہو گئے تھے۔ جب دروازہ کھلا تو وہ سب ادھر ادھر ہو گئے۔ عموماً دوپہر کے اس وقت سڑک پر کوئی نہ ہوتا تھا۔ آج نہ صرف وہاں بچے تھے، بلکہ بادام کے درختوں کے نیچے بالغوں کے گروہ بھی موجود تھے۔ پادری نے گرمی میں تیرتی ہوئی سڑک کا جائزہ لیا اور ساری بات اس کی سمجھ میں آ گئی۔ اس نے آہستگی سے دروازہ بند کر دیا۔

’’ایک منٹ ٹھہرو‘‘، اس نے عورت کی طرف دیکھے بغیر اس سے کہا۔

پادری کی بہن پرلے دروازے پر نمودار ہوئی۔ اس نے شب خوابی کے کپڑوں پر کالی جیکٹ پہن رکھی تھی اور بال شانوں پر کھلے چھوڑے ہوئے تھے۔

’’کیا بات ہے؟‘‘، پادری نے اس سے پوچھا۔

’’لوگوں کو پتا چل گیا ہے‘‘، اس کی بہن نے سرگوشی کی۔

’’بہتر ہوگا کہ تم دونوں انگنائی والے دروازے سے باہر جاؤ‘‘، پادری نے کہا۔

’’وہاں بھی وہی حال ہے‘‘، پادری کی بہن نے کہا۔ ’’سب لوگ کھڑکیوں میں سے جھانک رہے ہیں۔‘‘

اس وقت تک بات عورت کی سمجھ میں نہ آئی تھی۔ اس نے لوہے کے جنگلے میں سے باہر دیکھنے کی کوشش کی۔ تب اس نے لڑکی کے ہاتھ سے گلدستہ لے لیا اور دروازے کی طرف بڑھی۔ لڑکی بھی اس کے پیچھے پیچھے چلنے لگی۔

’’سورج غروب ہونے تک رک جاؤ‘‘، پادری نے مشورہ دیا۔

’’تم پگھل جاؤ گی‘‘، پادری کی بہن نے کہا جو کمرے کے عقب میں بے حس و حرکت کھڑی تھی۔ ’’ٹھہرو، میں تمھیں اپنا چھاتا دیے دیتی ہوں۔‘‘

’’نہیں۔ شکریہ‘‘ عورت نے جواب دیا ’’ہم یوں ہی ٹھیک ہیں۔‘‘

اس نے لڑکی کا ہاتھ تھاما اور دروازہ عبور کر کے سڑک پر نکل گئی۔ ●●

اپنی تازہ مطبوعات تبصرے کے لیے ضرور ارسال کریں

لیکن ...

☆ گذشتہ ایک سال کے دوران شائع شدہ مطبوعات ہی تبصرے کے لیے قبول کی جائیں گی۔

☆ کتابوں کی دو کاپیاں ارسال کریں۔

☆ صرف ادبی و علمی کتابیں ہی تبصرے کے لیے قابل قبول ہوں گی۔

☆ کن کتابوں کا مختصر تعارف کافی ہے یا کون سی کتابیں باقاعدہ تبصرے کا تقاضا کرتی ہیں، یہ فیصلہ کرنے کا حق صرف ادارے کو حاصل ہوگا۔

☆ صرف کتابیں ارسال کریں، ان کے ساتھ ’’ریڈی میڈ‘‘ تبصرے منسلک نہ کریں۔

☆ تبصرے کی اشاعت کے لیے صبر و تحمل کا ثبوت دیں۔ غیر ضروری طور پر بار بار یاددہانی کی کوشش نہ کریں۔

اور ایک سب سے اہم شرط...

اگر آپ تقریظ، دیباچہ اور تبصرے کو ایک ہی قبیل کی چیز نہیں سمجھتے، یا آپ تبصرہ نگاری کو آبگینوں کو ٹھیس سے محفوظ رکھنے کا فن تصور نہیں کرتے، تو ہی اپنی مطبوعات برائے تبصرہ ارسال فرمائیں۔

محبت کے اس پار منتظر مسکراہٹ

ترجمہ: راشد مفتی

سینیٹر اونے سیموسانچیز کے پاس مرنے سے پہلے چھ مہینے اور گیارہ دن تھے کہ اسے وہ عورت ملی جو اس کی زندگی کا حاصل تھی۔ ان کی ملاقات روزل دیل ویرے نامی ایک گمنام سے گاؤں میں ہوئی جو رات کے وقت اسمگلروں کے جہازوں کے لیے خفیہ بندرگاہ کا کام دیتا تھا اور دوسری طرف، روز روشن میں کسی انتہائی ناکارہ صحرائی راستے کی طرح ایسے سمندر پر کھلتا نظر آتا تھا جو نہ صرف بے سمت اور بے کیف تھا، بلکہ ہر جگہ سے اتنی دور تھا کہ وہاں کسی ایسے شخص کے رہنے کا خیال بھی نہیں آسکتا تھا جو کسی کی تقدیر بدلنے پر قادر ہو۔ اس گاؤں کا نام بھی ایک طرح کا مذاق تھا، کہ وہاں دستیاب واحد گلاب کا پھول سینیٹر اونے سیموسانچیز نے....اس سہ پہر جب وہ لورا فارینا سے ملا....خود اپنی قمیص میں لگا رکھا تھا۔

یہ اس انتخابی مہم کا ایک ناگزیر پڑاؤ تھا جو سینیٹر ہر چوتھے سال چلایا کرتا تھا۔ تماشے والی گاڑیاں صبح ہی آچکی تھیں۔ ان کے بعد مقامیوں سے بھرے ہوئے ٹرک آئے، جنھیں مختلف قصبوں میں جلسوں کی حاضری بڑھانے کے لیے کرائے پر لایا جاتا تھا۔ گیارہ بجے سے ذرا قبل موسیقی، آتش بازی اور حواریوں کی جیپوں کے جلو میں اسٹرابری سوڈے کی سی رنگت والی بڑی سی وزارتی گاڑی نمودار ہوئی۔ ایرکنڈیشنڈ کار میں سینیٹر اونے سیموسانچیز موسم سے بے نیاز پرسکون بیٹھا تھا، لیکن جوں ہی اس نے دروازہ کھولا، گرم ہوا کے تھپیڑے نے اسے ہلا دیا۔ اس کی خالص ریشم کی قمیص ایک طرح کے نور رنگ سُوپ میں بھیگ گئی اور وہ خود کو اپنی عمر سے کئی سال بڑا اور پہلے سے کہیں زیادہ تنہا محسوس کرنے لگا۔ حقیقی زندگی میں وہ ابھی ابھی بیالیس سال کا ہوا تھا۔ اس نے گوٹنگن سے اعزاز کے ساتھ میٹلرجیکل انجینیر کی حیثیت سے گریجویشن کیا تھا۔ وہ ناقص طور پر ترجمہ کی ہوئی لاطینی کلاسیکی کتابوں کا مشتاق قاری تھا، گو کہ اس مطالعے سے اسے کچھ زیادہ حاصل نہ تھا۔ اس نے ایک خوش دل جرمن عورت سے شادی کی تھی، جس سے اس کے پانچ بچے تھے جو سب کے سب اپنے گھر میں مسرور تھے۔ ان سب سے زیادہ مسرور وہ خود تھا، تا آں کہ، تین ماہ قبل اسے بتایا گیا کہ اگلے کرسمس تک وہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے مر چکا ہوگا۔

جب تک جلسہ عام کی تیاریاں مکمل ہوتیں، سینیٹر نے اس مکان میں جو اس کے لیے مخصوص کیا گیا

تھا، آرام کے لیے ایک گھنٹا نکال لیا۔ لیٹنے سے قبل اس نے پانی سے بھرے گلاس میں وہ گلاب ڈال دیا جسے اس نے سارے صحرا کے سفر میں زندہ رکھا تھا، پرہیزی غذا کھائی جو وہ ساتھ رکھتا تھا تاکہ بکری کے گوشت کے تلے ہوئے ٹکڑوں سے بچ سکے جو باقی دن میں اس کے سامنے بار بار آنے والے تھے، اور وقت سے پہلے کئی درد کش گولیاں کھائیں تاکہ درد اٹھے تو اس کا مداوا پہلے سے موجود ہو۔ پھر اس نے بجلی کا پنکھا جھولنے کے نزدیک کیا اور برہنہ ہو کر پندرہ منٹ کے لیے گلاب کے سائے میں دراز ہو گیا۔ اونگھنے کے دوران موت کے خیال سے دھیان ہٹانے کے لیے اسے انتہائی کاوش کرنا پڑی۔ ڈاکٹروں کے سوا یہ بات کسی کو معلوم نہ تھی کہ اسے ایک مقررہ معیاد کی سزا ملی ہے، کیوں کہ اس نے اپنی زندگی میں کوئی تبدیلی لائے بغیر اس راز کو اکیلے ہی برداشت کرنے کا فیصلہ کیا تھا، لیکن اس کا باعث فخر نہیں بلکہ شرم تھی۔

آرام کرنے اور نہانے دھونے کے بعد جب تین بجے سہ پہر وہ جلسے میں آیا تو خود پر مکمل قابو محسوس کر رہا تھا۔ اس کے کھردری لنن کی پتلون اور پھولوں والی قمیص پہن رکھی تھی اور اس کی روح درد کش گولیوں سے سنبھالا لے چکی تھی۔ تاہم موت کی کاٹ اس کے اندازے سے کہیں زیادہ مضرت رساں تھی کیوں کہ پلیٹ فارم پر چڑھتے ہی اس نے ان لوگوں کے لیے ایک عجیب سی تحقیر محسوس کی جو اس سے ہاتھ ملانے کی خوش بختی کے لیے لڑ رہے تھے، اور گزشتہ کے برعکس اسے ان برہنہ پن مقامیوں پر افسوس نہیں ہوا جو بنجر چوک میں شورے کے گرم ڈلوں کی تپش بہ مشکل برداشت کر پا رہے تھے۔ اس نے تالیوں کے شور کو تقریباً طیش میں آتے ہوئے اپنے ہاتھ کے اشارے سے روکا اور گرمی سے ہانپتے سمندر پر نظریں جمائے ہوئے، اپنے ہاتھوں کو حرکت دیے بغیر بولنا شروع کر دیا۔ اس کی نپی تلی گہری آواز میں پرسکون پانی کی سی کیفیت تھی۔ لیکن اپنی رٹی ہوئی اور بار بار دوہرائی ہوئی تقریر اس کی زبان پر سچی بات کی طرح نہیں بلکہ مارکس اور یلیئس کے ''مراقبات'' کی کتاب چہارم میں درج کسی جبریہ فیصلے کے متضاد کے طور پر ابھری تھی۔

''ہم یہاں فطرت کو شکست دینے آئے ہیں''، اس نے اپنے تمام معتقدات کے برعکس آغاز کرتے ہوئے کہا۔ ''اب ہم اپنے ملک میں ناپرساں نہیں رہیں گے، پیاس اور دشوار آب و ہوا کی اس مملکت میں خدائی یتیم نہیں رہیں گے، اپنی زمین پر جلاوطن نہیں رہیں گے۔ ہم ایک مختلف قوم ہوں گے، خواتین و حضرات! ہم ایک عظیم اور مسرور قوم ہوں گے''۔

اس تماشے کا ایک خاص ڈھب تھا۔ اس کی تقریر جاری تھی کہ اس کے نائبین نے کاغذی پرندوں کے جھنڈ ہوا میں اچھال دیے۔ ان مصنوعی مخلوقات میں جان سی پڑ گئی اور وہ تختوں کے بنے ہوئے پلیٹ فارم پر سے اڑتی ہوئی سمندر کی طرف چلی گئیں۔ اسی دوران دوسرے آدمیوں نے گاڑیوں میں سے نمدے کے پتوں والے مصنوعی درخت نکال کر ہجوم کے عقب میں شورزدہ زمین میں لگا دیے۔ انھوں نے یہ سوانگ گتے کا پیش منظر لگا کر مکمل کیا، جس میں سرخ اینٹوں اور شیشے کی کھڑکیوں والے جھوٹ موٹ کے مکان بنے تھے، اور اس طرح انھوں نے حقیقی زندگی کے خستہ حال جھونپڑوں کو ڈھانپ دیا۔

اس سوانگ کو مزید وقت دینے کے لیے سینیٹر نے اپنی تقریر کو لاطینی کے دو اقتباسات کے ذریعے

طویل کردیا۔ اس نے وعدہ کیا کہ وہ بارش برسانے والی مشینیں، غذائی جانوروں کی افزائش کے دستی آلات، شورے میں سبزیاں اور کھڑکیوں میں پھول اگانے والا، روغن مسرت فراہم کرے گا۔ جب اس نے دیکھا کہ اس کی افسانوی دنیا تیار ہے تو اس کی طرف اشارہ کیا: ''ہماری دنیا ایسی ہوگی، خواتین وحضرات!'' اس نے بلند آواز میں کہا ''دیکھیے! ہماری دنیا ایسی ہوگی''۔

حاضرین نے مڑ کر دیکھا۔ رنگ دار کاغذ کا بنا ہوا ایک بحری جہاز جو اس مصنوعی شہر کی بلند ترین عمارتوں سے بھی اونچا تھا، مکانوں کے عقب سے گزر رہا تھا۔ یہ بات صرف سینیٹر ہی نے محسوس کی بار بار لگانے، اتارنے اور ایک جگہ سے دوسری جگہ لے جانے کے باعث گتے کا شہر شدید موسمی اثرات سے بری طرح متاثر ہو چکا ہے اور اب اتنا ہی خستہ وخراب ہے جتنا خود یہ روزل دیل ویرے کا گاؤں۔

بارہ سال میں یہ پہلا اتفاق تھا کہ نیلسن فارینا سینیٹر کا سواگت کرنے نہیں گیا۔ اس نے اپنے باقی ماندہ قیلولے کے دوران گھر کے ایک ٹھنڈے کنج میں جھولنے پر لیٹے لیٹے تقریر سنی۔ ناتراشیدہ تختوں کا یہ گھر اس نے انھی دواساز ہاتھوں سے بنایا تھا جن سے اپنی پہلی بیوی کو گھسیٹ کر اس کے ٹکڑے کیے تھے۔ وہ ڈیولز آئی لینڈ سے فرار ہو کر معصوم توتوں سے لدے ہوئے ایک جہاز کے ذریعے روزل ویل ویرے میں وارد ہوا تھا۔ اس کے ہمراہ ایک خوب صورت اور بے دین سیاہ فام عورت تھی جو اسے پارامار یبو میں ملی تھی اور جس سے اس کی ایک بیٹی تھی۔ کچھ عرصے بعد یہ عورت فطری اسباب سے مرگئی اور اس طرح اس عورت کے انجام سے بچ گئی جس کے ٹکڑوں نے اس کے گوبھی کے قطعے کو زرخیز کیا تھا، اور سالم حالت میں، ولندیزی نام کے ساتھ، مقامی قبرستان میں دفن ہوئی۔ لڑکی کو اپنے باپ کی زرد اور متحیر آنکھوں کے ساتھ اپنی ماں کا رنگ روپ ورثے میں ملا تھا: یوں نیلسن کے پاس یہ تصور کرنے کی معقول وجہ تھی کہ وہ دنیا کی حسین ترین عورت کی پرورش کر رہا ہے۔

سینیٹر اونے سیموسا نچیز سے اس کی پہلی انتخابی مہم کے دوران ملاقات ہونے کے دن سے نیلس فارینا قانون کی پہنچ سے دور ہونے کے لیے اس سے درخواست کر رہا تھا کہ اسے جعلی شناختی کارڈ بنوا دے۔ سینیٹر نے دوستانہ لیکن سخت انداز میں انکار کر دیا تھا، لیکن نیلسن فارینا نے امید کا دامن نہیں چھوڑا۔ وہ کئی سال تک، جب بھی اسے موقع ملتا، اپنی درخواست مختلف انداز سے دوہراتا رہا۔ لیکن اس بار وہ قزاقوں کے اس جلتے ہوئے بھٹ میں اپنے جھولنے میں پڑا اسڑتا رہا۔ اس نے اختتامی تالیاں سن کر اپنا سر اٹھایا اور باڑھ کے تختوں کے اوپر سے نظریں دوڑاتے ہوئے، سوانگ کا عقبی حصہ دیکھا جو عمارتوں کے پیل پایوں، درختوں کے سہاروں اور بحری جہاز کو دھکیلتے ہوئے پوشیدہ فریب کاروں پر مشتمل تھا۔ اس نے کوئی نفرت محسوس کیے بغیر تھوک دیا۔

''ہونہہ! سیاست کا شعبدہ باز!''، اس نے فرانسیسی میں تبصرہ کیا۔

تقریر کے بعد، جیسا کہ رواج تھا، سینیٹر موسیقی اور آتش بازی کے شور میں شہر کی گلیوں میں گھومنے لگا۔ اپنی اپنی بپتا سناتے ہوئے شہر کے باسیوں نے اسے گھیر رکھا تھا۔ وہ ان کی شکایتیں خندہ پیشانی سے سن رہا

تھا۔ اسے ہر ایک کو، کوئی خاص مہربانی کیے بغیر، مطمئن کرنے کا گُر آتا تھا۔ چھ چھوٹے چھوٹے بچوں کے ہمراہ ایک مکان کی چھت پر استادہ عورت نے شور وغل اور آتش بازی کے ہنگامے میں جیسے تیسے اپنی آواز اس کے کانوں تک پہنچائی۔

''میں کوئی بڑی چیز نہیں مانگ رہی ہوں، سینیٹر''، وہ بولی۔ ''پھانسی پانے والے کے کنوئیں سے پانی لانے کے لیے صرف ایک گدھا''۔

سینیٹر نے چھ سوکھے بچوں پر نظر کی۔ ''تمہارے شوہر کا کیا بنا؟''، اس نے پوچھا۔

''وہ قسمت آزمانے اُروبا کے جزیرے میں گیا تھا''، عورت نے خوش مزاجی سے جواب دیا، ''لیکن وہاں ایک غیر ملکی عورت کا ہو رہا، اس طرح کی جو اپنے دانتوں پر ہیرے جڑتی ہیں''۔

اس جواب نے قہقہوں کا طوفان برپا کر دیا۔

''خوب!''، سینیٹر نے فیصلہ کیا۔ ''تمہیں گدھا مل جائے گا''۔

تھوڑی دیر بعد اس کا ایک نائب عورت کے گھر ایک اچھالدّ و گدھا چھوڑ گیا جس کے پٹھے پر انمٹ رنگ سے ایک انتخابی نعرہ لکھا تھا تاکہ لوگ سینیٹر کے تحفے کو بھول نہ جائیں۔

گلی کی مختصر طوالت طے کرتے ہوئے اس نے دیگر چھوٹی چھوٹی نوازشات کیں۔ اس نے ایک بیمار آدمی کو، جس نے اسے گزرتا دیکھنے کے لیے اپنا بستر گھر کے دروازے پر لگوا لیا تھا، چمچے سے دوا بھی پلائی۔ آخری نکڑ پر باڑھ کے تختوں کی جھریوں میں سے اس نے نیلسن فارینا کو جھولنے میں لیٹے دیکھا جو زرد اور ملول نظر آ رہا تھا۔ تاہم سینیٹر نے کوئی لگاوٹ ظاہر کیے بغیر اس کی مزاج پرسی کی۔

''ہیلو، کیسے ہو؟''

نیلسن فارینا نے جھولنے میں کروٹ لی اور اپنی نظر کی اداسی سے اسے بھگو دیا۔

''کون؟ میں؟ آپ جانتے ہی ہیں''، اس نے فرانسیسی میں جواب دیا۔

اس کی بیٹی نے علیک سلیک کی آواز سنی تو وہ آنگن میں آ گئی۔ اس نے مقامیوں کی گھٹیا سی پرانی گوابیرو پوشاک پہن رکھی تھی، سر پر رنگین کپڑے کی تتلیاں سجا رکھی تھیں اور چہرے پر دھوپ سے بچاؤ کے لیے رنگ ملا ہوا تھا: لیکن اس خستہ حالی میں بھی یہ تصور کرنا ممکن تھا کہ دنیا میں اس سے زیادہ حسین عورت نہیں رہی ہوگی۔ سینیٹر دم بخود رہ گیا۔ ''مارا گیا!'' اس نے حیرت سے سانس لیا، ''خدا بھی عجب بدحواسیاں کرتا ہے!''

اس رات نیلسن فارینا نے اپنی بیٹی کو بہترین پوشاک پہنا کر سینیٹر کے پاس بھیجا۔ دو رائفل بردار محافظوں نے جو رعایتی مکان میں گرمی کی شدت سے اونگھ رہے تھے، اسے راہداری میں پڑی اکلوتی کرسی پر انتظار کرنے کو کہا۔

سینیٹر دوسرے کمرے میں تھا جہاں وہ روزل دیل ویرے کے سرکردہ لوگوں سے ملاقات کر رہا تھا۔ اس نے ان لوگوں کو اس غرض سے اکٹھا کیا تھا کہ اپنی تقریروں کے بچے کھچے نکتے ان کے کانوں میں انڈیل سکے۔ وہ ان سب لوگوں سے جن سے سینیٹر کے صحرا کے سبھی شہروں میں ہمیشہ سابقہ پڑتا تھا، اس قدر

مشابہ تھے کہ ان کے مستقل شبینہ اجلاسوں سے وہ خود تنگ آ چکا تھا۔ اس کی قمیص پسینے سے تر تھی اور وہ اسے اپنے بدن پر اس گرم ہوا سے سکھانے کی کوشش کر رہا تھا جو کمرے کی شدید گرمی میں گھڑ مکھی کی طرح بھنبھناتے ہوئے بجلی کے پنکھے سے آ رہی تھی۔

''ہم کاغذی پرندے نہیں کھا سکتے''، وہ کہہ رہا تھا۔ ''میں اور تم جانتے ہیں کہ جس دن بھی اس گوبر کے ڈھیر میں درخت اور پھول اُگے، جس دن بھی جوہڑوں میں کیڑوں کی جگہ مچھلیاں دکھائی دیں، اس دن یہاں تم نظر آؤ گے نہ میں۔ میری بات سمجھ رہے ہو نا؟''

کسی نے جواب نہیں دیا۔ اس اثنا میں سینیٹر نے کیلنڈر سے ایک ورق پھاڑ کر اسے کاغذی تتلی کی شکل دے دی تھی۔ اس نے اس تتلی کو بغیر کسی خاص نشانے کے پنکھے سے آنے والی ہوا کی رو میں اچھال دیا۔ تتلی کمرے میں ادھر ادھر اڑا کی اور پھر ادھ کھلے دروازے سے باہر نکل گئی۔ سینیٹر نے موت کی ساز باز سے تقویت پاتے ہوئے ضبط کے ساتھ گفتگو جاری رکھی۔

''لہٰذا''، اس نے کہا ''مجھے وہ بات دوہرانے کی ضرورت نہیں جو تم پہلے ہی جانتے ہو۔ یعنی میرا دوبارہ انتخاب مجھ سے زیادہ تمہارے لیے سودمند ہے، کیوں کہ میں بند پانی اور پسینے کی بو سے تنگ آ چکا ہوں جب کہ دوسری طرف تم لوگ روٹی اسی کی کھاتے ہو''۔

لورا فارینا نے کاغذی تتلی کو باہر آتے دیکھا۔ صرف اس نے تتلی کو دیکھا کیوں کہ راہداری میں موجود محافظ اپنی رائفلوں کو لپٹائے، سیڑھیوں پر سو چکے تھے۔ چند گردشوں کے بعد کاغذی تتلی کی تہیں مکمل طور پر کھل گئیں اور وہ دیوار کے ساتھ چپک کر وہیں جم گئی۔ لورا فارینا نے اسے اپنے ناخنوں سے کھرچ کر اتارنے کی کوشش کی۔ ایک محافظ نے، جو دوسرے کمرے میں تالیوں کی گونج سے جاگ گیا تھا، اس کی رائیگاں کوشش دیکھی۔

''یہ نہیں اترے گی''، وہ غنودگی میں بولا۔ ''یہ دیوار پر نقش ہے''۔

لوگ کمرے سے باہر آنے لگے تو لورا فارینا دوبارہ بیٹھ گئی۔ سینیٹر دروازے کی بلی پر ہاتھ رکھے دہلیز پر کھڑا تھا۔ اس نے لورا فارینا کو تبھی دیکھا جب راہداری خالی ہو گئی۔

''تم یہاں کیا کر رہی ہو؟''

''مجھے میرے ابا نے بھیجا ہے''، وہ فرانسیسی میں بولی۔

سینیٹر سمجھ گیا۔ اس نے خوابیدہ محافظوں کا جائزہ لیا، پھر لورا فارینا کو بہ غور دیکھا جس کا غیر معمولی حسن اس کے درد سے کہیں زیادہ توجہ طلب تھا، اور تب اسے یقین ہو گیا کہ جو فیصلہ اس کو کرنا تھا، وہ موت کر چکی ہے۔

''اندر آ جاؤ'' اس نے لڑکی سے کہا۔

لورا فارینا دہلیز پر قدم رکھتے ہی ششدر رہ گئی۔ ہزاروں نوٹ اس تتلی کی طرح پھڑ پھڑاتے ہوئے ہوا میں تیر رہے تھے۔ سینیٹر نے پنکھا بند کر دیا اور نوٹ بے ہوا ہو کر کمرے کی مختلف اشیا پر اتر گئے۔

''دیکھا تم نے!'' وہ بولا۔ ''غلاظت بھی اڑ سکتی ہے''۔

لورا فارینا ایک چھوٹے سے اسٹول پر بیٹھ گئی۔ اس کی جلد، جس کا رنگ اور سنولایا ہوا گاڑھا پن خام تیل جیسا تھا، ہموار اور تنی ہوئی تھی، اس کے بال کسی نوعمر گھوڑی کی ایال تھے اور اس کی بڑی بڑی آنکھیں روشنی سے زیادہ چمک دار تھیں۔ سینیٹر نے اس کے تار نظر کا تعاقب کیا اور بالآخر گلاب تک پہنچ گیا جو شورے میں اپنی چمک کھو چکا تھا۔

''گلاب ہے''، اس نے کہا۔

ہاں''، لڑکی نے قدرے الجھاوے سے کہا۔ ''میں نے ریوہاچا میں پہلی بار دیکھے تھے''۔

سینیٹر ایک فوجی چارپائی پر بیٹھ گیا اور اپنی قمیص کے بٹن کھولتے ہوئے، گلابوں کی باتیں کرتا رہا۔ اس کے سینے پر، اس طرف جہاں اس کے خیال میں اس کا دل تھا، کسی قزاق کی طرح تیر سے گدا ہوا دل نقش تھا۔ اس نے گیلی قمیص فرش پر پھینکی اور لورا فارینا سے اپنے جوتے اتارنے میں مدد کرنے کو کہا۔

وہ چارپائی کے مقابل گھٹنوں کے بل جھک گئی۔ سینیٹر کچھ سوچتے ہوئے اس کا جائزہ لیتا رہا اور جب تک وہ اس کے تسمے کھولتی رہی، حیران ہوتا رہا کہ اس حادثے کی بدنصیبی دونوں میں سے کس کے حصے میں آئے گی۔

''تم تو ابھی بالکل بچی لگتی ہو''، اس نے کہا۔

''اس پر نہ جاؤ''، وہ بولی۔ ''میں اپریل میں انیس سال کی ہو جاؤں گی''۔

سینیٹر کی دلچسپی جاگ اٹھی۔

''کس تاریخ کو؟''

''گیارہ''، وہ بولی۔

سینیٹر بہتر محسوس کرنے لگا۔ ''ہم دونوں کا برج حمل ہے''، اس نے کہا اور پھر مسکراتے ہوئے اضافہ کیا ''یہ تنہائی کی علامت ہے''۔

لورا فارینا توجہ نہیں دے رہی تھی، کیوں کہ اس کی سمجھ میں نہیں آ رہا تھا کہ اس کے جوتوں کا کیا کرے۔ ادھر سینیٹر بھی نہیں سمجھ پا رہا تھا کہ لورا فارینا کا کیا کرے۔ وہ اچانک معاشقوں کا عادی نہیں تھا، اور پھر وہ جانتا تھا کہ موجودہ معاملے کی جڑیں تو ذلت میں پیوست ہیں۔ سوچنے کے لیے چند لمحے چرانے کو اس نے لورا فارینا کو اپنے گھٹنوں کے درمیان مضبوطی سے جکڑ کر اس کی کمر میں ہاتھ ڈال دیے اور پشت کے بل چارپائی پر لیٹ گیا۔ تب اسے احساس ہوا کہ لڑکی اپنی پوشاک کے نیچے برہنہ ہے: کیوں کہ اس کے بدن سے کسی جنگلی جانور کی سی پراسرار خوشبو آ رہی تھی، لیکن اس کا دل خوف زدہ تھا اور اس کی جلد ٹھنڈے پسینے سے نم۔

''ہم لوگوں سے کوئی محبت نہیں کرتا''، سینیٹر نے آہ بھری۔

لورا فارینا نے کچھ کہنے کی کوشش کی لیکن وہاں صرف اتنی ہوا تھی کہ سانس ہی لے پائی۔ سینیٹر نے اسے سنبھالا دینے کے لیے اپنے برابر لٹا لیا۔ اس نے روشنی گل کر دی اور کمرہ گلاب کے سائے میں آ گیا۔ لڑکی

نے اپنے آپ کو قسمت کے رحم وکرم پر چھوڑ دیا۔ سینیٹر ٹٹولتے ہوئے ہاتھوں سے نرمی کے ساتھ اس کا بدن سہلانے لگا،لیکن جہاں اسے اس کی نسوانیت پانے کی توقع تھی، وہاں کوئی سخت سی چیز اس کی راہ میں حائل تھی۔

''ارے، یہ کیا ہے؟''

''تالا''، لڑکی نے بتایا۔

''لعنت ہو''، سینیٹر نے مشتعل ہو کر کہا اور وہ سوال کیا جس کا جواب وہ اچھی طرح جانتا تھا۔''چابی کہاں ہے؟''

لورا فارینا نے سکون کا سانس لیا۔

''میرے ابا کے پاس''، اس نے جواب دیا۔''انھوں نے کہا ہے کہ آپ چابی کے لیے اپنا آدمی بھیج دیں اور اس کے ہاتھ یہ تحریری پیغام بھی کہ آپ ان کا مسئلہ حل کر دیں گے''۔

سینیٹر کا پارہ چڑھ گیا۔''حرامی مینڈک''، وہ برہمی سے بڑبڑایا۔ اس نے سکون کی خاطر اپنی آنکھیں بند کر لیں اور اندھیرے میں اپنے آپ سے ملایا۔ یاد رکھو! اسے یاد آیا، چاہے تم ہو یا کوئی اور، اس میں زیادہ دیر نہیں ہے کہ تم فنا ہو جاؤ گے، اور اس میں بھی زیادہ دیر نہیں ہے کہ تمہارا نام بھی باقی نہیں رہے گا۔

اس نے تھرتھری کے گزرنے کا انتظار کیا۔

''ایک بات بتاؤ''، اس نے پوچھا۔''تم نے میرے بارے میں کیا سنا ہے؟''

''سچ سچ سننا چاہتے ہو؟''

''سچ سچ''۔

''اچھا''، لورا فارینا نے جرأت کی''لوگ کہتے ہیں کہ تم دوسروں سے بدتر ہو، کیوں کہ تم مختلف ہو''۔

سینیٹر برہم نہیں ہوا۔ وہ آنکھیں بند کیے کافی دیر خاموش رہا، اور جب اس نے دوبارہ آنکھیں کھولیں تو اپنی انتہائی پوشیدہ جبلتوں سے لوٹا ہوا معلوم ہوتا تھا۔

''اوہ، کیا مصیبت ہے''، اس نے فیصلہ کیا۔''اپنے حرامی باپ کو بتا دینا میں اس کا کام کر دوں گا''۔

''آپ چاہیں تو میں خود جا کر چابی لا سکتی ہوں''، لورا فارینا نے کہا۔

سینیٹر نے اسے روک لیا۔

''چابی کو بھول جاؤ''، اس نے کہا''بس کچھ دیر میرے ساتھ لیٹی رہو۔ آدمی تنہا ہو تو کسی کا پاس ہونا اچھا ہوتا ہے''۔

پھر لڑکی نے اپنی نظریں گلاب پر جماتے ہوئے اس کا سر اپنے شانے پر رکھ لیا۔ سینیٹر نے اسے کمر سے تھام کر اپنا چہرہ اس کی بغل میں چھپا لیا اور دہشت کے آگے ہتھیار ڈال دیے۔ چھ مہینے اور گیارہ دن بعد، لورا فارینا کے اسکینڈل کے باعث بے قدر اور مسترد ہو کر، اور اس کے بغیر مرنے پر غصے سے روتے ہوئے، وہ اسی حالت میں مر جائے گا۔ ♦♦

ایک نہ ایک دن

ترجمہ: فاروق حسن

سوموار کی گرم صبح بغیر بارش کے طلوع ہوئی۔ علی الصباح بیدار ہونے کے عادی، بغیر ڈگری کے دنداں ساز، اوریلیو ایسکوبار نے چھ بجے اپنا دفتر کھولا۔ پلاسٹر کے سانچے میں نصب چند نقلی دانت اس نے شیشے کی الماری میں سے نکالے اور مٹھی بھر اوزاروں کو ان کی قامت کے مطابق ترتیب دے کر میز پر رکھا، یوں جیسے ان کی نمائش کی جانے والی ہو۔ اوریلیو ایسکوبار نے بے کالر کی قمیص پہن رکھی تھی، جس کا گلا سونے کی کیل سے بند تھا اور اس کی پتلون کو گارٹرز نے اپنی جگہ پر سنبھالا ہوا تھا۔ جسمانی لحاظ سے وہ سوکھا ہوا آدمی تھا جو ہر وقت عموداً سیدھا کھڑا رہتا تھا اور اس کے چہرے پر ایسا تاثر رہتا تھا جیسا عموماً بہرے لوگوں کے چہروں پر ہوتا ہے، حالانکہ اس تاثر کی اصل صورت حال سے مطابقت کم ہی تھی۔

اوزار میز پر ترتیب دینے کے بعد دانتوں کی صفائی کی مشین کو اپنی طرف کھینچ کر وہ کرسی پر بیٹھ گیا اور نقلی دانتوں کو چمکانے کے کام میں مصروف ہو گیا۔ اس کا ذہن اپنی اس مصروفیت کے بارے میں ہر طرح کی سوچ سے عاری لگتا تھا، لیکن وہ انہماک اور باقاعدگی سے، ضرورت بے ضرورت، مشین کو پاؤں کے پیڈل سے ہلاتا اور دانتوں کو چمکاتا رہا۔

آٹھ بجے کے بعد وہ تھوڑی دیر کے لیے رکا۔ کھڑکی سے باہر جھانک کر اس نے آسمان کا جائزہ لیا اور پڑوس کے گھر کی چھت پر نصب آڑی چوب پر دو مغموم گدھوں کو بیٹھے سورج کی گرمی میں اپنے پروں کو سکھاتے دیکھا۔ اس نے اندازہ لگایا کہ دوپہر کے کھانے کے وقت سے قبل بارش ہونے کا امکان ہے، پھر وہ دوبارہ اپنے کام میں مشغول ہو گیا۔ اس کے گیارہ سالہ بیٹے کی چیختی ہوئی آواز نے اس کے انہماک کا تسلسل توڑا:

''پاپا''

''ہاں؟''

''باہر قصبے کا میئر آیا ہے، وہ پوچھتا ہے آپ اس کا ایک دانت نکال دو گے؟''

''اسے کہہ دو میں موجود نہیں ہوں''۔

وہ سونے کے ایک دانت کو چمکا رہا تھا۔ ہاتھ بھر کے فاصلے پر رکھ کر اور آنکھیں آدھی بند کر کے اس

نے دانت کو غور سے دیکھا۔ اس کے بیٹے نے انتظار کے کمرے سے دوبارہ آواز لگائی:

''پاپا وہ کہتا ہے آپ موجود ہو، کیوں کہ وہ آپ کی آواز سن سکتا ہے۔''

دنداں ساز دانت کے معائنے میں مصروف رہا۔ کچھ دیر بعد اس نے دانت کو دوسرے پالش کیے ہوئے دانتوں کے قریب میز پر رکھا اور بیٹے کو جواب دیا:

''تب تو اور بھی بہتر ہے۔''

اس نے دوبارہ مشین کو چلانا شروع کیا۔ گتے کے ایک ڈبے میں سے، جس میں سب طرح کی نامکمل چیزیں پڑی رہتی تھیں، اس نے دانتوں کے پل کا ایک حصہ نکالا اور اس کے سونے کو چمکانے لگا۔

''پاپا۔''

''ہاں؟''

اس کے چہرے کے تاثر میں کوئی تبدیلی نہیں آئی تھی۔

''میئر کہتا ہے اگر آپ اس کا دانت نہیں نکالو گے تو وہ آپ کو گولی مار دے گا۔''

کسی قسم کی عجلت دکھائے بغیر اس نے اطمینان سے مشین کے پیڈل کو ہلانا بند کیا اور اسے پرے دھکیلا۔ تب اس نے میز کی ایک دراز کو پورا باہر نکالا، وہاں ایک ریوالور پڑا تھا۔

''ٹھیک ہے'' اس نے کہا۔ ''اسے کہو آ کر گولی مار دے مجھے۔''

کرسی کو دھکیل کر اس نے دروازے کے سامنے کر دیا اور اپنا ہاتھ میز کی دراز پر ہی رکھا۔ میئر دروازے میں نمودار ہوا۔ اس کے چہرے کا بایاں حصہ شیو کیا ہوا تھا لیکن اس کے سوجے ہوئے اور درد کرتے ہوئے دائیں گال پر پانچ دن کی داڑھی بڑھی ہوئی تھی۔ دنداں ساز نے میئر کی بے حس آنکھوں میں یاس اور بے بسی کی متعدد راتوں کو جھانکتے ہوئے پایا۔ اس نے اپنی انگلیوں کے پوروں سے دراز کو بند کر دیا اور نرمی سے بولا:

''بیٹھ جاؤ۔''

''صبح بخیر'' میئر نے کہا۔

''صبح بخیر'' دنداں ساز نے جواب دیا۔

دانت نکالنے کے اوزار پانی میں ابل رہے تھے۔ میئر نے اپنا سر کرسی کی پشت کے ساتھ لگا دیا، یوں تھوڑا سا آرام محسوس ہوا۔ اس کا سانس یخ تھا۔ اس نے دفتر کا جائزہ لیا: نہایت غریبانہ سا انتظام تھا۔ لکڑی کی ایک پرانی کرسی، پیڈل والی مشین اور شیشے کی ایک الماری جس میں سفالی بوتلیں رکھی تھیں۔ کرسی کے مقابل کھڑکی میں شانوں کی اونچائی پر کپڑے کا پردہ لٹک رہا تھا۔ دنداں ساز کو اپنی طرف آتے دیکھ کر میئر نے ایڑیاں مضبوطی سے جوڑیں اور منہ کھول دیا۔ اوریلیوایسکوبار نے اس کا چہرہ روشنی کی طرف موڑا اور اس کے متاثرہ دانت کو دیکھا۔ پھر اس نے جبراً انگلیوں کے محتاط دباؤ سے بند کر دیا اور کہا:

''تمھیں بے ہوش کیے بغیر یہ دانت نکالنا پڑے گا!''

''کیوں؟''

''اس لیے کہ دانت کے نیچے پیپ بھری ہوئی ہے۔''

میئر نے ڈاکٹر کی آنکھوں میں جھانکا۔ ''ٹھیک ہے'' اس نے کہا اور مسکرانے کی کوشش کی۔ دنداں ساز نے اس کی مسکراہٹ کا جواب نہ دیا۔ ابالے ہوئے اوزاروں والا گرم تسلا اس نے میز پر رکھا اور ایک ٹھنڈی چمٹی سے، کسی عجلت کے بغیر، اوزار باہر نکالے۔ جوتے کی نوک سے اگالدان کو ہلا کر اس نے ٹھیک جگہ پر رکھا اور ہاتھ دھونے کے لیے نلکے کے آگے جا کر کھڑا ہوا۔ ان سب کاموں کے دوران میں اس نے ایک بار بھی میئر کی طرف نہ دیکھا۔ لیکن میئر نے ایک لمحے کے لیے بھی ڈاکٹر کو اپنی نظروں سے اوجھل نہیں ہونے دیا۔ متاثرہ دانت نچلے جبڑے کی عقل داڑھ تھی۔ دنداں ساز نے اپنے پاؤں پھیلائے اور گرم زنبور سے دانت کو مضبوطی سے پکڑ لیا۔ میئر نے اپنی تمام قوت سے دونوں ہاتھ سے کرسی کے بازوؤں کو جکڑا اور پاؤں اکڑا کر بیٹھ گیا۔ اسے اپنے گردوں میں یخ آلود خلا کی موجودگی کا احساس ہوا۔ لیکن اس نے آواز نہ نکالی۔ دنداں ساز فقط اپنی کلائی کو حرکت دے رہا تھا۔ کسی کینے کے بغیر، بلکہ ایک ترشی آمیز ملائمت سے اس نے میئر سے کہا:

''ہمارے بیس آدمیوں کے قتل کا حساب تم اب چکاؤ گے۔''

میئر نے اپنے جبڑے میں ہڈی کی کڑکڑاہٹ کو محسوس کیا اور اس کی آنکھوں سے آنسو بہنے لگے۔ لیکن جب تک دانت منھ سے باہر نہ آ گیا، اس نے سانس تک نہ لیا۔ آنسوؤں کے عقب سے اس نے دانت کو دیکھا۔ اسے یہ دانت اپنی ساری تکلیف سے اس قدر غیر متعلق لگا کہ وہ پچھلی پانچ راتوں کی اذیت کو سمجھنے میں ناکام رہا۔ پسینے میں شرابور، کانپتا ہوا، وہ اگالدان کے اوپر جھکا رہا۔ اس نے اپنے کوٹ کے بٹن کھولے اور پتلون کی جیب میں سے رومال نکالنے کی کوشش کی۔ دنداں ساز نے صاف کپڑا اس کی طرف بڑھایا۔

''اپنے آنسو صاف کرو'' اس نے کہا۔

میئر نے آنسو پونچھے۔ وہ کانپ رہا تھا۔ جب تک دنداں ساز ہاتھ دھوتا رہا، میئر بوسیدہ چھت کو دیکھتا رہا جس پر گرد آلود جالے لگے ہوئے تھے جن میں مکڑیوں کے انڈے اور مردہ کیڑے مکوڑے لٹکے ہوئے تھے۔ دنداں ساز ہاتھ پونچھتا ہوا واپس آیا۔ ''گھر جا کر آرام کرو'' وہ بولا۔ ''اور نمک کے پانی سے غرارے کرتے رہو۔''

میئر اٹھ کھڑا ہوا۔ اس نے تقریباً فوجیوں کے سے سرسری انداز میں دنداں ساز کو سلیوٹ کیا اور دروازے کی طرف چلا۔ چلتے ہوئے اس نے اپنی ٹانگوں کو جھٹک کر سیدھا کیا اور کوٹ کے بٹن بند کیے۔

''بل بھجوا دینا''، اس نے کہا۔

''کس کے نام؟ تمھارے یا ٹاؤن کمیٹی کے؟''

میئر نے اس کی طرف دیکھے بغیر کلینک کا دروازہ بند کیا۔ جالی کے دروازے کے باہر سے اس کی آواز آئی: ''کوئی فرق نہیں پڑتا۔ سالی ایک ہی بات ہے۔'' ●●

امرود کی مہک

گیبرئیل گارسیا مارکیز / ترجمہ: اجمل کمال

لکھنا میں نے محض اتفاق سے شروع کیا، شاید ایک دوست پر صرف یہ ثابت کرنے کے لیے کہ ہماری نسل میں بھی ادیب پیدا کرنے کی صلاحیت ہے۔ پھر میں محض لذت کی خاطر لکھنے کے اس جال میں پھنس گیا اور اس کے بعد اس انکشاف کے دام میں آ گیا کہ مجھے دنیا میں لکھنے سے زیادہ کسی اور کام سے محبت نہیں۔

لکھنا ایک لذت بھی ہے اور اذیت بھی۔ ابتدا میں جب میں اپنا ہنر سیکھ رہا تھا، میں ایک سرشاری کے عالم میں، تقریباً غیر ذمے داری سے لکھا کرتا تھا۔ مجھے یاد ہے کہ اس زمانے میں رات کے دو تین بجے اخبار کا کام ختم کرنے کے بعد میں اپنی کتاب کے چار پانچ حتیٰ کے دس صفحے بھی آسانی سے لکھ لیا کرتا تھا۔ ایک بار میں نے ایک پوری کہانی ایک ہی نشست میں لکھ لی تھی۔ اب میں دن بھر میں ایک پیراگراف بھی لکھ پاؤں تو خود کو خوش نصیب سمجھتا ہوں۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ لکھنے کا عمل بہت تکلیف دہ ہو گیا ہے۔ دراصل ہوتا صرف یہ ہے کہ آپ کے احساس ذمہ داری میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ آپ یہ محسوس کرنے لگتے ہیں کہ آپ کے لکھے ہوئے ہر لفظ میں اب زیادہ وزن ہے، کہ اب وہ زیادہ لوگوں پر اثر انداز ہوگا۔ (شاید یہ شہرت کا نتیجہ ہے)۔ اس کی وجہ سے میں فکرمند رہتا ہوں۔ ایک ایسے براعظم میں جو کامیاب ادیبوں کے لیے ابھی تیار نہیں ہے، ادبی کامیابی سے شغف نہ رکھنے والے آدمی کو جو بدترین چیز پیش آ سکتی ہے وہ یہ ہے کہ اس کی کتابیں دھڑا دھڑ فروخت ہونے لگیں۔ ایک عوامی تماشا بننا مجھے ناگوار محسوس ہوتا ہے۔ مجھے ٹیلی ویژن، کانگریسوں، کانفرنسوں اور گول میزوں سے نفرت ہے۔ اور انٹرویوز سے بھی۔ میں کسی کو کامیابی کی دعا نہیں دیتا۔ یہ کسی کوہ پیما کی مثال ہے جو چوٹی تک پہنچنے میں خود کو تقریباً ہلاک کر ڈالتا ہے اور وہاں پہنچ کر وہ کیا کرتا ہے؟ یہی کہ بڑی احتیاط سے، اور مقدور بھر تمکنت کے ساتھ نیچے اترنے لگے یا نیچے اترنے کی کوشش کرنے لگے۔

خالی صفحہ، دم گھٹنے کی دہشت کے بعد، میرے لیے سب سے زیادہ دہشت ناک شے ہے۔ لیکن میں نے ہیمنگ وے کی ایک نصیحت پڑھنے کے بعد اس کے بارے میں زیادہ فکر کرنا ترک کر دیا۔ اس نے کہا تھا کہ دن بھر کا کام اس وقت ختم کرو جب تمھیں معلوم ہو کہ اگلے روز کا کام کہاں سے شروع کرنا ہے۔

میں سمجھتا ہوں دوسرے ادیبوں کے لیے کتاب کا جنم کسی خیال یا کسی تصور سے ہوتا ہے۔ میری ہر تحریر کسی بصری منظر سے جنم لیتی ہے۔ ''منگل کے دن کا قیلولہ'' جسے میں اپنی بہترین مختصر کہانی سمجھتا ہوں، ایک ویران شہر میں چلچلاتی دھوپ میں ایک عورت اور ایک نوعمر لڑکی کو، سیاہ لباس میں، سیاہ چھتری لیے، پیدل چلتے ہوئے دیکھنے سے پیدا ہوئی۔ ''پتوں کا طوفان'' میں یہ بصری منظر ایک بوڑھے آدمی کی تصویر ہے جو اپنے پوتے کو ایک جنازے میں شرکت کے لیے لے جا رہا ہے۔ ''کرنل کو کوئی خط نہیں لکھتا'' کا نقطہ آغاز بارنکیلا کے بازار میں کسی لانچ کے منتظر ایک شخص کی شبیہ ہے۔ وہ ایک قسم کے خاموش اضطراب میں انتظار کر رہا تھا۔ برسوں بعد پیرس میں، میں نے خود کو اسی اضطراب کے عالم میں ایک خط .... غالباً ایک منی آرڈر .... کا انتظار کرتے ہوئے پایا اور خود کو اس شخص کی یاد سے منسلک محسوس کیا۔

وہ بصری منظر جس سے ''تنہائی کے سو سال'' کی ابتدا ہوئی، اس میں ایک بوڑھا شخص ایک بچے کو برف دکھانے لے جا رہا تھا جو ایک سرکس میں عجوبے کے طور پر نمائش کے لیے رکھی گئی تھی۔ میرے نانا کرنل مارکیز تھے۔ یہ بات ہو بہو اسی طرح تو پیش نہیں آئی تھی مگر اس کی بنیاد بہرحال واقعے ہی پر ہے۔ نانا ایک روز مجھے اونٹنی دکھانے سرکس لے گئے۔ اگلے روز جب میں نے انھیں بتایا کہ میں نے نمائش میں رکھی ہوئی برف تو دیکھی ہی نہیں، تو وہ مجھے بنانا کمپنی کی چھاؤنی میں لے گئے، منجمد سمندری مچھلیوں کا ایک کریٹ کھلوایا اور مجھے اس میں ہاتھ ڈالنے کو کہا۔ ''تنہائی کے سو سال'' سارے کا سارا اس ایک منظر سے پیدا ہوا۔

(میں ان یادوں کے ساتھ ساتھ رکھ کر کتاب کا پہلا جملہ حاصل کر لیتا ہوں۔ پہلے جملے کی بڑی اہمیت ہے۔ کبھی کبھی تو مجھے پہلا جملہ لکھنے میں باقی پوری کتاب لکھنے سے زیادہ وقت لگ جاتا ہے۔) اس کی وجہ یہ ہے کہ پہلا جملہ وہ تجربہ گاہ ثابت ہو سکتا ہے جس میں کتاب کے اسلوب، ساخت، یہاں تک کہ اس کی طوالت تک کو پرکھا جا سکتا ہے۔

ناول کو لکھنے کا عمل اتنا سست رفتار نہیں ہے۔ یہ تو بالکل خاصا تیز عمل ہے۔ ''تنہائی کے سو سال'' لکھنے میں مجھے دو سال سے کم عرصہ لگا تھا۔ لیکن ٹائپ رائٹر پر بیٹھ کر لکھنا شروع کرنے سے پہلے میں نے پندرہ سولہ سال اس کے بارے میں سوچتے ہوئے گزارے تھے۔ (''سردار کا زوال'' کے میرے ذہن میں تیار ہونے میں بھی تقریباً اتنا ہی عرصہ لگا اور ''ایک پیش گفتہ موت کی روداد'' کی تیاری کے انتظار میں تیس برس)۔

جب ۱۹۵۱ میں وہ واقعہ پیش آیا (جس پر ''ایک پیش گفتہ موت کی روداد'' کی بنیاد ہے) تو مجھے اس ناول کے موضوع کے طور پر نہیں بلکہ اخباری مضمون کے موضوع کی حیثیت سے دلچسپی پیدا ہوئی۔ مگر ان دنوں کولمبیا میں اخباری مضمون کی صنف اتنی ترقی یافتہ نہیں تھی اور میں قصباتی صحافی کی حیثیت سے ایک مقامی اخبار میں کام کر رہا تھا جسے یوں بھی اس معاملے سے کوئی دلچسپی نہ ہوتی۔ میں نے ادبی حوالے سے اس واقعے کے بارے میں سوچنا کئی سال بعد شروع کیا لیکن ہمیشہ میرے ذہن میں یہ خیال رہا کہ میری ماں کے لیے اپنے بیٹے کی لکھی ہوئی ایک کتاب میں اپنے اتنے سارے دوستوں اور رشتے داروں کو دیکھنے کا تصور ہی کتنا تکلیف دہ ہوگا۔ پھر بھی سچ یہ ہے کہ اس وقت تک اس موضوع نے مجھے پوری طرح اپنی گرفت میں نہیں

لیا تھا، یہاں تک کہ برسوں ذہن میں اس کی جگالی کرتے رہنے کے بعد میں نے اس کا اہم ترین جزو دریافت کرلیا۔ وہ یہ کہ دونوں قاتل اس جرم کا ارتکاب کرنا نہیں چاہتے تھے، اور انھوں نے پوری کوشش کی تھی کہ کوئی شخص اسے ہونے سے روک دے، مگر انھیں اس کوشش میں کامیابی نہیں ہوئی۔ اس ڈرامے میں یہی ایک منفرد عنصر ہے، باقی سب تو لاطینی امریکا میں روز کا معمول ہے۔ اس کے بعد تاخیر کا سبب ساخت کا مسئلہ تھا۔ حقیقی زندگی میں یہ کہانی اس وقت انجام کو پہنچتی ہے جب جرم کے پچیس سال بعد شوہر اپنی رد کردہ بیوی کے پاس لوٹ آتا ہے، لیکن مجھ پر یہ بات ہمیشہ سے واضح تھی کہ کتاب کا اختتام جرم کے تفصیلی بیان پر ہوگا۔ اس کا حل یہ نکلا کہ ایک ایسا کردار متعارف کرایا جائے جو ناول کی زمانی تعمیر میں آسانی سے حرکت کر سکے: سوا سے لکھنے کے لیے میں نے پہلی بار واحد متکلم کا صیغہ استعمال کیا۔ ہوا صرف یہ تھا کہ میں نے تیس برس بعد ایک ایسی بات دریافت کر لی تھیں جسے ہم ناول نگار بھولنے پر مائل رہتے ہیں، یہ کہ بہترین ادبی فارمولا صرف سچ ہے۔

(ہیمنگ وے کہا کرتا تھا کہ کسی موضوع پر لکھنے میں بہت عجلت یا بہت تاخیر سے کام نہیں لینا چاہیے، مگر) مجھے کسی ایسے موضوع سے کبھی دلچسپی نہیں رہی جو برسوں کی نظر اندازی کا متحمل نہ ہو سکے۔ اگر وہ اتنا مضبوط ہے کہ ''تنہائی کے سو سال'' کی طرح پندرہ سال، ''سردار کا زوال'' کی طرح سترہ سال اور ''ایک پیش گفتہ موت کی روداد'' کی طرح تیس سال کے عرصے کو سہار جائے تو میرے پاس اس کے سوا کوئی چارہ نہیں رہ جاتا کہ اسے لکھ ڈالوں۔

سوائے خال خال اشارے درج کرنے کے (میں اپنی تحریروں کے لیے نوٹس کبھی نہیں لیتا)، مجھے اپنے تجربے سے یہ معلوم ہے کہ جب آپ نوٹس لینے لگیں تو آپ کا وقت نوٹس کے بارے میں سوچنے میں گزر جاتا ہے، اور کتاب کے بارے میں سوچنے کی نوبت ہی نہیں آتی۔

(اپنی تحریروں پر نظر ثانی کے سلسلے میں) میرا طریق کار اب خاصا تبدیل ہو چکا ہے۔ جب میں جواب تھا تو لکھتا چلا جاتا، مکمل کرنے کے بعد اس کی نقلیں تیار کرتا، اور نئے سرے سے اس پر کام کرنے میں جُٹ جاتا۔ اب میں لکھنے کے ساتھ ساتھ سطر بہ سطر اس پر نظر ثانی کرتا رہتا ہوں تا کہ دن کے اختتام پر میرے پاس بدصورت نشانات اور کٹی پھٹی لکیروں سے پاک ایک مکمل صفحہ ہو، اشاعت کے لیے تقریباً تیار۔ (اس عمل کے دوران) مجھے نا قابل یقین تعداد میں کاغذ پھاڑنے پڑتے ہیں۔ جب میں ٹائپ کرنا شروع کرتا ہوں۔ میں ہمیشہ ٹائپ کرتا ہوں، برقی ٹائپ رائٹر پر.....اور کوئی جملہ غلط ہو جاتا ہے، یا اپنا لکھا لفظ مجھے پسند نہیں آتا، یا محض ٹائپنگ کی کوئی غلطی ہو جاتی ہے، تو کسی بدعادت، ضبط یا شکی پن کے زیر اثر، میں وہ صفحہ ضائع کر کے ٹائپ رائٹر میں نیا صفحہ لگا لیتا ہوں۔ میں بارہ صفحے کی ایک مختصر کہانی لکھنے کے عمل میں پانچ سو صفحے تک ضائع کر سکتا ہوں۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ میں اس دیوانے خیال پر کبھی حاوی نہیں ہو سکا جس کی رو سے ٹائپنگ کی غلطی اور تخلیقی فیصلے کی غلطی مساوی حیثیت رکھتی ہے۔

(دوسرے بہت سے ادیبوں کے برعکس) میں برقی ٹائپ رائٹر کا اتنا دل دادہ ہو گیا ہوں کہ اب

میں کسی اور شئے کی مدد سے نہیں لکھ سکتا۔ میرا عام عقیدہ یہ ہے اگر تمام خلقی آسائشیں آدمی کے ارد گرد ہوں تو وہ بہتر لکھتا ہے۔ میں اس رومانوی خیال سے اتفاق نہیں رکھتا کہ ادیب کے تخلیقی طور پر زرخیز ہونے کے لیے ضروری ہے کہ وہ فاقہ کشی کا شکار اور مصیبتوں کا مارا ہوا ہو۔ اگر آپ نے اچھا کھانا کھایا ہے، اور آپ کے پاس ایک برقی ٹائپ رائٹر ہے، تو آپ بہتر طور پر لکھ سکیں گے۔

(میں اپنے انٹرویوز میں اپنی زیر تحریر کتابوں پر اظہار خیال کرنا پسند نہیں کرتا) کیوں کہ وہ میری نجی زندگی کا حصہ ہیں۔ سچ یہ ہے کہ میں ان ادیبوں کو قابل رحم سمجھتا ہوں جو اپنے انٹرویوز میں اپنی آنے والی کتاب کا خاکہ بیان کر دیتے ہیں۔ اس سے صرف یہ ظاہر ہوتا ہے کہ لکھنے کا کام خاطر خواہ طور پر نہیں چل رہا، اور وہ ان مسائل کو اخبارات میں زیر بحث لا کر تسکین حاصل کر رہے ہیں جنھیں وہ ناول میں حل نہیں کر پا رہے۔ (لیکن میں اپنی زیر تحریر کتاب کے بارے میں اپنے قریبی دوستوں سے ضرور گفتگو کرتا ہوں) بلکہ درحقیقت میں انھیں اس پورے عمل سے گزارتا ہوں۔ میں جو چیز لکھ رہا ہوں اس کے بارے میں ان سے خوب باتیں کرتا ہوں۔ یہ اس بات کو جاننے کا ایک ذریعہ ہے کہ میرے قدم کہاں ٹھوس زمین پر ہیں اور کہاں دلدل پر۔ یہ اندھیرے میں راستا تلاش کرنے کا ایک طریقہ ہے۔ (لیکن اس کے باوجود میں انھیں اپنے لکھے ہوئے صفحات پڑھنے ہرگز نہیں دیتا) کبھی نہیں۔ یہ ایک قسم کا وہم بن چکا ہے۔ درحقیقت میرا عقیدہ یہ ہے کہ ادیب، غرقاب شدہ جہاز کے ملاح کی طرح، سمندر کے بیچوں بیچ بالکل تنہا ہوتا ہے۔ اس پیشے کی تنہائی کسی بھی اور پیشے کی تنہائی سے بڑھ کر ہے۔ جب آپ لکھ رہے ہوں تو کوئی شخص آپ کی مدد نہیں کر سکتا۔

(میرے نزدیک لکھنے کے لیے مثالی جگہ) صبح کے وقت ایک ریتیلا جزیرہ اور رات.....وقت ایک بڑا شہر ہے۔ صبح کے وقت مجھے خاموشی درکار ہوتی ہے اور شام کو شراب کے چند جام اور اچھے دوستوں سے گپ شپ۔ عام لوگوں سے مسلسل رابطہ رکھنا اور یہ جاننا کہ دنیا میں کیا ہو رہا ہے، میرے لیے انتہائی ضروری ہے۔ یہ سب ولیم فاکنر کے خیال سے مطابقت رکھتا ہے جس نے کہا تھا کہ کسی ادیب کے لیے لکھنے کی مثالی جگہ ایک قحبہ خانہ ہے جہاں صبح کے وقت خاموشی چھائی رہتی ہے اور شام کو جشن برپا رہتا ہے۔

(لکھنے کے ہنر کی طویل تربیت کے دوران جو ہستی سب سے بڑھ کر اور میری اولین مددگار ہوئی وہ میری نانی تھیں)۔ وہ مجھے انتہائی ہولناک قصے پلک جھپکائے بغیر یوں سناتی تھیں گویا یہ سب انھوں نے ابھی ابھی خود دیکھا ہو۔ مجھے بعد میں احساس ہوا کہ یہ ان کا موثر انداز اور امیجز کی فراوانی تھی جس کے باعث ان کی کہانیاں اتنی قابل یقین لگتی تھیں۔ میں نے ''تنہائی کے سو سال'' میں اپنی نانی ہی کا طریقہ استعمال کیا ہے۔ (لیکن یہ بات کہ مجھے ادیب بننا ہے، مجھے اپنی نانی سے نہیں بلکہ کافکا سے معلوم ہوئی) جو جرمن زبان میں قصہ گوئی کا وہی انداز رکھتا تھا جو میری نانی کا تھا۔ جب سترہ سال کی عمر میں، میں نے ''میٹا مورفوسس'' پڑھا تو مجھے احساس ہوا کہ میں ادیب بن سکتا ہوں۔ جب میں نے دیکھا کہ کس طرح گریگر سمسا ایک صبح ایک بڑے سے کیڑے میں منقلب بیدار ہو سکتا ہے تو میں نے خود سے کہا ''مجھے نہیں معلوم تھا کہ ایسا بھی کیا جا سکتا ہے، لیکن اگر ایسا ممکن ہے تو یقیناً مجھے لکھنے کے کام سے دلچسپی ہے''۔

(مجھے اس کہانی میں اتنی شدید کشش اس لیے محسوس ہوئی کہ) اچانک مجھے پتہ چلا کہ ادب میں، سیکنڈری اسکول کے نصاب میں شامل، عقلی اور انتہائی درسی مثالوں سے ہٹ کر کس قدر بے شمار امکانات موجود ہیں۔ یہ انکشاف گویا عصمت کی پٹی توڑ ڈالنے کے مترادف تھا۔ لیکن برسوں کے عمل میں، میں نے یہ بھی دریافت کیا کہ یہ نہیں ہوسکتا کہ آپ اپنی مرضی سے کچھ بھی ایجاد یا متصور کرلیں کیونکہ اس طرح آپ سچ نہ بولنے کے خطرے سے دوچار ہوجاتے ہیں اور جھوٹ ادب میں حقیقی زندگی سے بڑھ کر سنگین نتائج پیدا کرتا ہے۔ ہر بظاہر بے سروپا تخلیق بھی اپنے کچھ اصول رکھتی ہے۔ آپ عقلیت کا برگ انجیر اسی وقت اتار کر پھینک سکتے ہیں جب آپ مکمل انتشار اور لغویت اور فینٹسی کی دلدل میں اتر جانے کے خطرے سے آزاد ہوں۔

(مجھے فینٹسی سے نفرت ہے) کیونکہ میں تخیل کو حقیقت کی تخلیق کا ذریعہ سمجھتا ہوں اور یہ کہ تخلیق کا سرچشمہ آخری تجزیے میں حقیقت ہی ہے۔ فینٹسی، والٹ ڈزنی کے انداز کی اختراع کے مفہوم میں، جس کی حقیقت پر بنیاد ہی نہ ہو، مجھے سب سے زیادہ ناگوار ہے۔ مجھے یاد ہے کہ ایک بار جب مجھے بچوں کی کہانیوں کی ایک کتاب لکھنے کا شوق ہوا اور میں نے ''گم شدہ وقت کا سمندر'' کا مسودہ (ایک دوست کو) بھجوایا تو (اس نے) اپنی مخصوص صاف گوئی سے بتایا کہ یہ کہانی (اسے) پسند نہیں آئی۔ (اس کے) خیال میں اس کی وجہ یہ تھی کہ وہ فینٹسی کا ذوق نہیں رکھتا تھا۔ اس بات نے مجھے تہہ و بالا کردیا کیونکہ بچے بھی فینٹسی کو پسند نہیں کرتے۔ وہ جس چیز کو پسند کرتے ہیں، وہ تخیل ہے۔ اور ان دونوں میں وہی فرق ہے جو انسان ہونے اور شعبدہ باز کا پتلا ہونے میں ہے۔

(کافکا کے علاوہ جس دوسرے ادیب نے لکھنے کے ہنر کو سنوارنے اور اس کی باریکیاں سیکھنے میں میری مدد کی) وہ ہیمنگ وے ہے، جسے میں عظیم ناول نگار نہیں سمجھتا لیکن نہایت عمدہ افسانہ نگار مانتا ہوں۔ اس کی ایک نصیحت یہ تھی کہ افسانے کی بنیاد، آئس برگ کی طرح اس حصے پر قائم ہونی چاہیے جو نظروں سے اوجھل ہو یعنی وہ سارا غور و فکر اور مطالعہ اور وہ سارے لوازمات جنہیں اکٹھا کیا گیا لیکن افسانے میں براہ راست استعمال نہیں کیا گیا۔ بے شک ہیمنگ وے آپ کو بہت کچھ سکھا سکتا ہے۔ یہ تک دکھا سکتا ہے کہ بلّی کوئی موڑ کیسے مڑتی ہے۔

گراہم گرین نے مجھے سکھایا کہ گرم خطوں کو کس طرح دریافت کیا جائے جو کوئی معمولی بات نہیں۔ جس ماحول سے آپ بے تحاشا واقفیت رکھتے ہوں اس کے شاعرانہ مرکب میں سے اس کے بنیادی عناصر کو علیحدہ کرنا انتہائی دشوار کام ہے۔ یہ سب کچھ اتنا مانوس ہوتا ہے کہ آپ کو علم نہیں ہو پاتا کہ کہاں سے آغاز کیا جائے اور پھر بھی آپ کے پاس کہنے کو اتنا کچھ ہوتا ہے کہ انجام کار آپ کچھ بھی سمجھ پانے سے قاصر رہ جاتے ہیں۔ منطقہ حارہ کے بارے میں مجھے یہی مسئلہ درپیش تھا۔ میں کرسٹوفر کولمبس، پیگا فیتا اور انڈیز کے دیگر وقائع نگاروں کی تحریریں بے حد دلچسپی سے پڑھ چکا تھا اور ان کے اوریجنل وژن کی داد بھی دے چکا تھا۔ میں نے سالگری اور کونریڈ اور بیسویں صدی کے اوائل کے لاطینی امریکی ''منطقہ حارہ کے ماہرین'' کو بھی پڑھ رکھا تھا جو ہر چیز کو جدیدیت کی عینک سے دیکھتے تھے اور بہت سے دوسرے لکھنے والوں کو بھی، لیکن مجھے ان

کے بیانیے اور اصل حقیقت کے درمیان بے حد وسیع و عریض خلیج حائل دکھائی دیتی تھی۔ ان میں سے بعض چیزوں کی فہرستیں بنانے کے جال میں گرفتار ہوگئے تھے اور ستم ظریفی یہ کہ ان کی فہرست جتنی طویل ہوتی، ان کا وژن اتنا ہی تنگ محسوس ہوتا۔ بعض دوسرے لکھنے والے جیسا کہ ہم جانتے ہیں، خطابت کی زیادتی کا شکار ہوگئے تھے۔ گراہم گرین نے اس ادبی مسئلے کو بہت مختصر اور موثر انداز میں حل کردیا۔ اس نے چند اِدھر اُدھر کے عناصر چن لیے، جو ایک دوسرے سے ایسے داخلی ربط کے ذریعے وابستہ تھے جو لطیف بھی تھا اور حقیقی بھی۔ اس طریقے کو استعمال کرکے آپ منطقہ حارہ کی تمام تر پیچیدگی کو ایک گلتے ہوئے امرود کی مہک کے ذریعے بیان کرسکتے ہیں۔

(ایک اور نصیحت جس پر کان دھرنا مجھے یاد ہے) وہ بات ہے جو ڈومینیکن ادیب جوان بوش (Juan Bosch) نے پچیس سال پہلے کاراکاس میں کہی تھی۔ اس نے کہا تھا کہ لکھنے کا سارا ہنر.... تکنیک، ساخت کے طریقے، نہایت باریک اور پوشیدہ جوڑ، سب کچھ.... نوعمری ہی میں سیکھ لینا پڑتا ہے۔ ہم ادیب لوگ توتوں کی طرح ہیں، بڈھے ہوکر ہم بولنا نہیں سیکھ سکتے۔

(صحافت نے ادب کے پیشے میں میری مدد کی) لیکن زبان کا زیادہ موثر استعمال سکھانے کے ذریعے نہیں، جیسا کہ عموماً خیال کیا جاتا ہے۔ صحافت نے مجھے اپنی کہانیوں کو استناد بخشنا سکھایا۔ حسین ریمیدیوس کو بلند ہوکر آسمان میں چلے جانے سے پہلے چادروں.... سفید چادروں.... میں لپیٹنا یا فادر نکانور رائنا کے زمیں سے چھ انچ اوپر اٹھ جانے سے پہلے اس کے ہاتھ میں سیال چاکلیٹ کا.... چاکلیٹ کا، کسی اور مشروب کا نہیں.... گلاس تھمانا، یہ سب صحافتی ترکیبیں ہیں اور حد درجہ مفید۔

(سنیما دیکھنے کا میں ہمیشہ سے از حد شائق رہا ہوں، لیکن سنیما ادیب کو مفید تکنیکیں سکھا سکتا ہے یا نہیں) اس بارے میں، میں یقین سے کوئی بات نہیں کہہ سکتا۔ جہاں تک میرا معاملہ ہے، سنیما کی حیثیت اعانت کی بھی رہی ہے اور رکاوٹ کی بھی۔ اس نے مجھے بصری تصویروں میں سوچنا سکھایا۔ لیکن دوسری طرف اب مجھے ''تنہائی کے سو سال'' سے پہلے لکھی گئی اپنی تمام کتابوں میں کرداروں اور مناظر کو بصری انداز میں تصور کو غلو آمیز جوش، بلکہ کیمرے کے زاویوں اور فریموں سے جنون کی حد تک لگاؤ بھی محسوس ہوتا ہے۔ (مثلاً ''کرنل کو کوئی خط نہیں لکھتا'') ایک ایسا ناول ہے جو اسلوب کے اعتبار سے کسی فلم اسکرپٹ سے مشابہ ہے۔ کردار یوں حرکت کرتے ہیں جیسے کیمرا ان کا تعاقب کررہا ہو۔ اب میرا خیال یہ ہے کہ ادبی طریقے سنیما کے طریقوں سے قطعی مختلف ہوتے ہیں۔

مکالمے ہسپانوی زبان میں سچ محسوس نہیں ہوتے۔ میں نے ہمیشہ کہا ہے کہ اس زبان میں بولے جانے والے اور لکھے جانے والے مکالموں کے درمیان بہت بڑی خلیج حائل ہے۔ کوئی ہسپانوی مکالمہ جو اصل زندگی میں اچھا لگتا ہو، ضروری نہیں کہ کسی ناول میں بھی اچھا لگے۔ اس لیے میں اپنی تحریروں میں مکالمات بہت کم استعمال کرتا ہوں۔

(ناول لکھنے کے دوران اس بات کا مجھے بس عمومی سا احساس رہتا ہے کہ کس کردار کے ساتھ کیا

پیش آنے والا ہے)۔ لیکن ناول لکھنے کے عمل میں غیر متوقع واقعات پیش آ جاتے ہیں۔ کرنل اور یلیانو بوئندیا کے بارے میں مجھے پہلا خیال یہ آیا تھا کہ وہ خانہ جنگی کا ایک پرانا سورما ہوگا جس کی موت ایک درخت کے نیچے پیشاب کرتے ہوئے واقع ہوگی۔

(جب اس کی موت درحقیقت واقع ہوئی تو یہ میرے لیے ایک انتہائی تکلیف دہ مرحلہ تھا)۔ میں یہ تو جانتا تھا کہ کسی نہ کسی مقام پر اسے موت کے گھاٹ اتارنا ہی ہوگا لیکن مجھ میں اس کی ہمت نہیں تھی۔ کرنل اس وقت تک خاصا معمر ہو چکا تھا اور بیٹھا اپنی طلائی مچھلیاں بناتا رہتا تھا، تب ایک سہ پہر میں نے سوچا ''اب اس کا وقت آ گیا ہے''۔ مجھے اس کو ختم کرنا ہی پڑا۔ جب یہ باب مکمل ہوا تو میں لرزتا ہوا مکان کی دوسرے منزل پر مرسیدس کے پاس گیا۔ اس نے میرے چہرے پر نظر ڈالتے ہی اندازہ کر لیا کہ کیا ہو گیا ہے۔ ''کرنل مر گیا''، وہ بولی۔ میں بستر پر لیٹ گیا اور دو گھنٹے تک روتا رہا۔

انسپریشن (Inspiration) ایک ایسا لفظ ہے جو رومانویوں کے ہاتھوں بے اعتبار ہو چکا ہے۔ میں اسے کوئی خاص ارفع کیفیت یا جنت کی ہوا کا جھونکا خیال نہیں کرتا، بلکہ ایک ایسا لمحہ سمجھتا ہوں جب ثابت قدمی اور ضبط کے ذریعے سے آپ اور آپ کا موضوع مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ جب آپ کچھ لکھنے کا ارادہ کرتے ہیں تو آپ کے اور آپ کے موضوع کے درمیان ایک طرح کا باہمی تناؤ پیدا ہو جاتا ہے اور اس طرح جوں جوں آپ اپنے موضوع کو مہمیز دیتے جاتے ہیں، وہ آپ کو مہمیز دیتا جاتا ہے۔ ایک لمحہ ایسا آتا ہے جب ساری رکاوٹیں دور ہو جاتی ہیں، تمام کشمکش غائب ہو جاتی ہے، ایسی باتیں آپ پر کھلنے لگتی ہیں جو کبھی آپ کے وہم و گمان میں بھی نہ آئی تھیں اور اس لمحے دنیا میں لکھنے بہتر کوئی اور چیز باقی نہیں رہتی۔ میں تو اسی کو انسپریشن کہتا ہوں۔

(کبھی کبھی میں کوئی کتاب لکھنے کے دوران اس ارفع کیفیت سے محروم ہو جاتا ہوں)، اور تب میں اس کے بارے میں از سر نو ابتدا سے سوچنا شروع کر دیتا ہوں۔ ایسے لمحے آتے ہیں جب میں پیچ کس اٹھا کر سارے گھر کے تالے اور قبضے مرمت کرنے لگتا ہوں یا دروازوں پر سبز رنگ کرنے لگتا ہوں، کیونکہ بعض اوقات ہاتھ سے کام کرنے آدمی حقیقت سے خوف کے احساس پر قابو پا لیتا ہے۔

ایسا مسئلہ عموماً ساخت کے معاملے میں پیش آتا ہے اور کبھی کبھار اتنی سنگین نوعیت کا ہوتا ہے کہ مجھے از سر نو آغاز کرنے پر مجبور ہونا پڑتا ہے۔ میں نے میکسیکو میں ۱۹۶۲ میں ''سردار کا زوال'' کے تین سو صفحات لکھ لینے کے بعد اس پر کام روک دیا تھا اور اس مسودے کی کوئی چیز باقی بچی تو صرف اس کے مرکزی کردار کا نام۔ انیس سو اڑسٹھ میں بارسلونا میں، میں نے پھر اس پر دوبارہ کام شروع کیا اور چھ مہینے اس پر صرف کر کے اسے دوبارہ ادھورا چھوڑ دیا، کیونکہ اس کے مرکزی کردار، ایک بوڑھے ڈکٹیٹر کی شخصیت کے بعض اخلاقی پہلو میری گرفت میں نہیں آ رہے تھے۔ تقریباً دو سال بعد میں نے افریقا میں شکار کے موضوع پر ایک کتاب خریدی کیونکہ مجھے اس پر ہیمنگ وے کے لکھے ہوئے پیش لفظ سے دلچسپی تھی۔ پیش لفظ میں تو کوئی خاص بات نہ نکلی مگر میں نے ہاتھیوں کے بارے میں ایک باب پڑھنا شروع کر دیا اور وہاں سے مجھے اپنے ناول کی کلید

ہاتھ آ گئی۔ ہاتھیوں کی بعض عادات نے میرے ڈکٹیٹر کی اخلاقیات کی مکمل طور پر وضاحت کر دی۔

(ناول کی ساخت اور مرکزی کردار کی نفسیات کے مسائل سے قطع نظر) ایک لمحہ ایسا آیا جب مجھ پر ایک گمبھیر حقیقت کا انکشاف ہوا۔ میں کتاب میں موسم کو مناسب حد تک گرم نہیں بنا پا رہا تھا۔ یہ بات بہت گمبھیر اس لیے تھی کہ یہ واقعات کریبیئن کے ایک شہر میں پیش آنے تھے جہاں کا موسم ناقابل یقین حد تک گرم ہونا چاہیے تھا۔ اس کا واحد حل جو میں سوچ سکا، وہ یہ تھا کہ سامان باندھوں اور پورے خاندان کو ساتھ لے کر کریبیئن کی طرف نکل جاؤں۔ میں تقریباً ایک برس تک کچھ کیے بغیر اس خطے میں گھومتا پھرا۔ سفر سے بارسلونا واپس پہنچ کر، جہاں میں یہ کتاب لکھ رہا تھا، میں نے کچھ پودے اگائے، کچھ خوشبوؤں کا اضافہ کیا اور آخر کار منطقہ حارہ کے اس شہر کی شدید گرمی پڑھنے والے تک پہنچانے میں کامیاب ہو گیا۔

(جب میں کوئی ناول مکمل کر لیتا ہوں تو) اس میں ہمیشہ کے لیے دلچسپی کھو بیٹھتا ہوں جیسا کہ ہیمنگ وے کہا کرتا تھا، یہ اب ایک مردہ شیر کی طرح ہے۔

(میرے خیال میں ہر ناول حقیقت کی ایک شاعرانہ تقلیب ہے)۔ اس سے مراد یہ ہے کہ میرے نزدیک ناول خفیہ کوڈ میں بیان کی گئی حقیقت ہے، دنیا کے بارے میں ایک قسم کی پہیلی۔ ناول میں آپ جس حقیقت سے دوچار ہوتے ہیں، وہ دراصل زندگی کی حقیقت سے مختلف ہوتی ہے، اگرچہ اس کی جڑیں اسی میں ہوتی ہیں۔ یہی بات خوابوں کے بارے میں بھی درست ہے۔

(میں نے اپنی تحریروں، خصوصاً ''تنہائی کے سو سال'' اور ''سردار کا زوال'' میں حقیقت کو جس طرح برتا ہے، اسے طلسمی حقیقت نگاری کا نام دیا گیا ہے۔ میرے یوروپی قارئین غالباً میری کہانیوں کے طلسم سے تو باخبر ہوتے ہیں لیکن اس کے عقب میں چھپی حقیقت کو نہیں دیکھ پاتے)۔ اس کی وجہ یقیناً یہ ہے ان کی عقلیت پسندی انھیں یہ دیکھنے سے باز رکھتی ہے کہ حقیقت ٹماٹروں اور انڈوں کے بھاؤ تک محدود نہیں۔ لاطینی امریکا کی روزمرہ زندگی یہ ثابت کری ہے حقیقت نہایت غیر معمولی باتوں سے بھری پڑی ہے۔ اپنی یہ بات واضح کرنے کے لیے میں عموماً امریکی مہم جو ایف ڈبلیو اپ دگراف (F W UP de Graff) کی مثال پیش کرتا ہوں جس نے پچھلی صدی کے آخر میں امازون کے جنگل میں ایک ناقابل یقین سفر اختیار کیا، اور دوسری چیزوں کے علاوہ ابلتے ہوئے پانی کا ایک دریا دیکھا اور ایک ایسا مقام جہاں انسانی آواز کے اثر سے موسلا دھار بارش ہونے لگتی تھی۔ ارجنٹینا کے انتہائی جنوب میں واقع کمودورو ریواداویا میں قطب جنوبی سے چلنے والی ہوا ایک پورے سرکس کو اڑا لے گئی اور اگلے روز مچھیروں کے جالوں میں سے شیروں اور زرافوں کی لاشیں برآمد ہوئیں۔ ''بڑی ماما کا جنازہ'' میں، میں نے ایک کولمبین گاؤں میں پوپ کے ایک ناقابل تصور اور ناممکن سفر کی کہانی بیان کی ہے۔ مجھے یاد ہے کہ میں نے پوپ کا استقبال کرنے والے صدر کو گنجا اور موٹا بیان کیا تاکہ اس پر اس وقت کے اصل صدر مملکت کا شبہ نہ کیا جا سکے جو دبلا اور دراز قامت تھا۔ اس کہانی کے لکھے جانے کے گیارہ برس بعد پوپ نے واقعی کولوبیا کا دورہ کیا اور اس کا استقبال کرنے والا صدر کہانی بیان کیے گئے صدر کی طرح گنجا اور موٹا تھا۔ جب میں ''تنہائی کے سو سال'' لکھ چکا تھا تو بارنکیلا میں ایک لڑکا نمودار

ہوا جس کا دعویٰ تھا کہ اس کے سور کی دم ہے۔ جو غیر معمولی باتیں ہمیں روز پیش آتی رہتی ہیں ان پر نظر ڈالنے کے لیے آپ کو صرف اخبار کھولنے کی ضرورت ہے۔ میں ایسے عام لوگوں سے واقف ہوں جنھوں نے ''تنہائی کے سو سال'' کو بہت غور سے اور بڑی مسرت کے ساتھ پڑھا، لیکن انھیں ذرا بھی تعجب نہیں ہوا کیونکہ انجام کار میں نے کوئی ایسی چیز بیان نہیں کی تھی جو خود ان کی زندگی میں نہ آ چکی ہو۔

(میری کتابوں کا ایک فقرہ بھی ایسا نہیں جس کی بنیاد حقیقت پر نہ ہو)۔ ''تنہائی کے سو سال'' میں بعید از قیاس چیزیں پیش آتی ہیں۔ حسین ریمید یوس بلند ہو کر آسمان میں چلی جاتی ہے۔ زرد تتلیاں موریسیو بابیلونیا کے گرد منڈلاتی رہتی ہیں، یہ سب کچھ حقیقت پر مبنی ہے۔

مثلاً موریسیو بابیلونیا۔ جب میں پانچ سال کا تھا، اراکاتاکا میں ہمارے گھر میں ایک الیکٹریشین میٹر تبدیل کرنے آیا۔ مجھے یہ واقعہ ایسے یاد ہے گویا کل کی بات ہو، کیونکہ اس کی چمڑے کی پیٹی نے مجھے مسحور کر لیا تھا جو وہ اونچے کھمبوں پر چڑھتے ہوئے، گرنے سے بچنے کے لیے باندھ لیا کرتا تھا۔ وہ کئی بار آیا۔ ان میں سے ایک بار میں نے اپنی نانی کو دیکھا کہ جھاڑن کی مدد سے ایک تتلی کو بھگانے کی کوشش کر رہی ہیں، ''جب بھی یہ آدمی گھر میں آتا ہے، یہ زرد تتلی بھی اس کے پیچھے پیچھے آ جاتی ہے''۔ یہ موریسیو بابیلونیا کا جنین تھا۔

حسین ریمید یوس کے بارے میں میرا اصل منصوبہ یہ تھا کہ وہ گھر میں ربیکا اور امارانتا کے ساتھ کڑھائی کرتے کرتے غائب ہو جائے گی۔ مگر یہ تقریباً سینماٹوگرافک ترکیب قابل عمل نہ لگی۔ ریمید یوس اب بھی نظروں کے سامنے موجود تھی۔ تب مجھے اس کو جسم اور روح سمیت بلند کر کے آسمان میں بھیج دینے کا خیال آیا۔ اس کے پیچھے کیا واقعہ تھا؟ ایک عورت جس کی پوتی صبح کی اولیں ساعتوں میں گھر سے بھاگ گئی تھی اور جس نے اس واقعے پر پردہ ڈالنے کی غرض سے یہ کہانی مشہور کر دی تھی کہ وہ اوپر آسمان میں چلی گئی۔

(لیکن اسے اڑا کر آسمان میں بھیجنا خاصا دشوار ثابت ہوا)۔ وہ زمین سے اٹھ کر ہی نہ دیتی تھی۔ ایک روز اسی مسئلے پر غور کرتا ہوا میں باہر اپنے باغ میں نکل آیا۔ بہت تیز ہوا چل رہی تھی۔ ایک لحیم شحیم، نہایت حسین سیاہ فام عورت نے ابھی ابھی کپڑوں کی دھلائی ختم کی تھی اور چادروں کو سوکھنے کے لیے رسی پر پھیلانے کی کوشش کر رہی تھی۔ اسے کامیابی نہیں ہو رہی تھی، کیونکہ ہوا چادروں کو مسلسل اڑائے جا رہی تھی۔ میرے ذہن میں اچانک ایک لہر ابھری۔ ''یہ ہے طریقہ!'' میں نے سوچا۔ حسین ریمید یوس کو اوپر آسمان میں جانے کے لیے چادریں درکار تھیں۔ اس قصے میں حقیقت کا عنصر چادروں نے فراہم کیا۔ جب میں اپنے ٹائپ رائٹر پر لوٹا، تو حسین ریمید یوس کو اوپر اور اوپر جانے میں کوئی دقت نہ ہوئی۔ اب اسے خدا بھی نہیں روک سکتا تھا۔ ♠

آپ کی تخلیقات کا ھمیں انتظار رھے گا لیکن...
تخلیقات ارسال کرتے وقت ''اثبات'' کے مزاج کو پیش نظر رکھیے

گیبرئیل گارسیا مارکیز

ولیم رو / ترجمہ: اجمل کمال

برطانیہ میں مارکیز کو عموماً فینٹسی کا ادیب سمجھا جاتا ہے۔ نقادوں اور تبصرہ نگاروں نے بار بار اس کی تحریروں میں پائی جانے والی ''فینٹسی پر مبنی'' اور ''طلسماتی'' خصوصیات کی جانب توجہ دلائی ہے، اور اپنے اس عمل سے بڑی حد تک ان موضوعات کو دھندلا دیا ہے جن سے اس کی تحریروں کو بنیادی طور پر سروکار ہے۔ تحیر انگیز اور اجنبی (Exotic) عناصر پر اس تاکید کی وجوہ ثقافتی ہیں۔ بے دلیل فینٹسی، جیسی کہ سرئیلی (Surrealist) روایت میں پائی جاتی ہے، برطانیہ میں ادبی تدریس کے فائق انداز سے بالخصوص کوئی علاقہ نہیں رکھتی۔ ایک شخص جہاں جاتا ہے، زرد تتلیوں کا ایک بادل ہر جگہ اس کا تعاقب کرتا رہتا ہے: پڑھنے والا آخر اس کے ساتھ کیا سلوک کرے؟ کیا اس کے کوئی معنی ہیں، یا یہ محض جذباتی فرار پسندی کا مظاہرہ ہے، کسی ناممکن دنیا (Never-Never Land) کی علامت؟ لیکن اسی کتاب میں، جس کا نام ''تنہائی کے سو سال'' ہے، سوکھے ہوئے بازو والا ایک شراب فروش بھی ہے۔ اس کا بازو اس لیے جل گیا (ہمیں بتایا جاتا ہے) کہ اس نے ایک بار اپنے والدین پر ہاتھ اٹھایا تھا۔ لاطینی امریکا کے کیتھولک گھرانوں میں بچوں کو یہی بتایا جاتا ہے کہ اگر کوئی اپنے والدین پر ہاتھ اٹھائے تو اس کا بازو.... حقیقی معنوں میں .... جل جاتا ہے۔ مارکیز کا ناول ان اعتقادات کو پُرمزاح انداز میں، ان کے لغوی معنوں میں قبول کرتا ہے، اور اس طرح ان کے اصل مقصد کو بے نقاب کر دیتا ہے، جو یہ ہے کہ بچوں کو دھوکے میں رکھا جائے تاکہ وہ اپنی حدوں میں رہیں۔

اگر فینٹسی کا کردار فرار پسندی کا نہیں تو کیا اس کا مقصد اخلاقی سبق دیتا ہے، جس طرح ٹولکین کی کتاب The Lord of Rings میں دیا، یا اگر اس سے قبل کی مثالیں لیں تو چارلس کنگزلے کی The Water Bables میں ہے جو وکٹورین عہد کے فینٹسی کے ادب کا کلاسک ہے۔ لیکن مارکیز کے ہاں فینٹسی تمثیل سے آلودہ نہیں۔ تو پھر شاید ایسا ہو کہ لاطینی امریکا کی زندگی میں ہی کوئی باطنی طلسمی خصوصیت موجود ہو؟ لاطینی امریکا کا تصور ایک غیر معمولی، بے لگام فینٹسی کی آماجگاہ کے طور پر خاصا مانوس ہے۔ لیکن خود ہماری اپنی فرار پسندی اس میں جو کردار ادا کرتی ہے، ہمیں اس کو تسلیم کرنے کی ضرورت ہے: اجنبی عناصر کی

طلب، ثقافتی سیاحی کا ذوق.... یا زیادہ سنجیدہ طور پر: معاشرت کی قید سے رہائی کی ہماری اپنی جستجو۔ اسے تسلیم کیے بغیر ہم یہ محسوس نہیں کر سکیں گے کہ دوسری معاشرتوں میں بھی جبر کے پہلو ہوتے ہیں: ہم صرف فینٹسی کی فراوانی ہی دیکھ پائیں گے، وہ حربے نہیں جن کے ذریعے روزمرہ زندگی پر نظم وضبط عائد کیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مارکیز نے اکثر کہا ہے کہ جو چیزیں یوروپی قاری کو حیرت خیز معلوم ہوتی ہیں، کولومبیا کے باشندوں کے لیے معمولی اور روزمرہ کی باتیں ہیں۔

لاطینی امریکا کی بابت اس اجنبی اور طلسمی تصور کی بنیاد ایک یوروپی موقف پر ہے۔ امریکا کی فتح (The Conquest) کے بعد اس براعظم سے تعلق رکھنے والے انسانوں کو اور ماحول کے ان تمام عناصر کو جو ہر اس شئے سے مختلف تھے جو یوروپ کے باشندوں کے لیے جانی پہچانی تھی، افسانوی۔ عجیب یا ہیبت ناک قرار دے دیا گیا: یہ مختلف اور ناآشنا چیزوں کو اپنے ذاتی تناظر میں سمیٹ لانے کا ایک طریقہ ہے۔ فینٹسی اور اجنبیت کی سرزمین کے طور پر لاطینی امریکا کا تصور، مسخر کی ہوئی اجنبیت کا تصور ہے، جو بڑی حد تک انیسویں صدی میں Celticism کے طریق کار سے مشابہ ہے، جس کے ذریعے برطانیہ نے آئرش آبادی کو خواب دیکھنے والے بے ضرر لوگوں کی قوم میں تبدیل کرنے کی کوشش کی، تاکہ اس طرح ان کے ثقافتی اختلافات کو ہموار کر کے انھیں انگریزی معاشرت میں ضم کیا جاسکے۔ ان لوگوں کے لیے جو درحقیقت وہاں رہتے ہیں، یہ جگہیں اجنبیت اور تحیر خیزی سے یکسر عاری ہیں۔ تو اب سوال یہ ہوا کہ وہ خط کون کھینچتا ہے جو یہ فیصلہ کرے کہ یہاں حقیقت کی عمل داری ختم اور فینٹسی اور طلسم کی قلمرو شروع ہوتی ہے۔ ماکوندو کے باشندوں کے لیے، جو مارکیز کی بہت سی ابتدائی افسانوی تحریروں کا محل وقوع ہے، برف، نقلی دانت اور محدب عدسے بے پناہ حیرت خیز چیزیں ہیں۔ دوسری طرف سائنسی عقلیت کے نقطہ نظر سے ماکوندو ایک افسانوی اور طلسمی مقام ہے۔ مارکیز کا ناول ایسی کسی بھی سرحد کی لغویت پر ہنستا ہے جو حقیقت اور فینٹسی کے درمیان ایک طے شدہ تقسیم قائم کرنے کا سوانگ رچاتی ہے۔ اس عمل کو الٹ کر کے جس کے ذریعے فینٹسی کی حدود تعیر کر کے چیزوں کو بے ضرر بنایا جاتا ہے، مارکیز فینٹسی کی مدد سے ان اصولوں اور ضابطوں کو للکارتا ہے جو حقیقت کو قائم کرتے اور اسے منظّم رکھتے ہیں۔ اس لیے فینٹسی کو بذاتہ ایک خصوصی زمرے کے طور پر اجاگر کرنا گمراہ کن ہے، کیونکہ یہ اپنے سے بہت زیادہ وسیع ایک شئے کا محض ایک جُز ہے: مارکیز کا سروکار بیک وقت ان ضابطوں سے بھی ہے جن کی حدوں میں سماجی حقیقت قائم ہوتی اور برقرار رہتی ہے، اور ان ضابطوں کو مکمل طور پر تبدیل کر دینے کے امکانات سے بھی۔ اگر ہم طلسمی کی تعریف اس شئے کے طور پر کریں جو ایک نہایت تنگ سائنسی انداز فکر میں نہ سما سکتی ہو، تب مارکیز کی تحریروں کا طلسمی پہلو عقلیت کی قائم کردہ قیود سے، اور اس کی حدوں میں رہنے والی تحریروں سے، اس کے انکار کا ایک حصہ ہے۔ جیسا کہ اس نے پلینیو اپولیسو میندوزا سے کہا تھا، اسے اپنے ادیب بننے کے ارادے کا احساس اس وقت ہوا جب اس نے دریافت کیا کہ کافکا کا قصہ سنانے کا انداز بالکل اس کی نانی کی طرح کا ہے۔

اس کی نانی، جن کے ساتھ وہ آٹھ برس کا ہونے تک رہا، اس کی تحریروں کا ایک بے حد اہم مآخذ

ہیں۔ ان طویل اور ختم نہ ہونے والی کہانیوں نے جو اس نے بچپن میں اپنی نانی سے سنی تھیں، کولومبیا کے شمالی ساحل کی مالامال زبانی روایتوں کے خزانے اس پر کھول دیے۔ تحریر کی اشرافی اور پدری روایت سے اس زبانی ذخیرے کا تصادم، اس کی تحریروں کا ایک بے حد مسحور کن پہلو ہے۔ نانی اس حقیقت کی مثال ہیں جو اس جگہ وقوع پذیر ہوتی ہے جہاں سماجی تانے بانے کی تشکیل قصہ گوئی اور زبانی اظہار سے ہوتی ہے، نہ کہ تحریر کردہ یادداشت سے۔ ''تنہائی کے سو سال'' اسی اعتبار سے.... یوروپی ناول کے آمدنامے کے برعکس، جو خیال اور کرداروں کا مجموعہ ہوتا ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ ارتقا پذیر ہوتا ہے.... سنی سنائی کہانیوں کا ایک ذخیرہ ہے۔ تاہم اس کے بیانیے کی بے پناہ توانائی کے باوجود اس کے اختتام تک پہنچنے پر ایک تسکین کا احساس ہوتا ہے۔ یہ ناول، مثال کے طور پر، کہانیوں کے ایک اور ذخیرے، ''الف لیلہ ولیلہ''، کے برعکس ایسا متن نہیں جس کی لذت کو پڑھنے والا ختم نہ ہونے دینا چاہے۔ ایک مسلسل فراوانی کے اندر ایک غمناکی اور ایک مجموعی طور پر دم گھونٹنے والی محدودیت کا احساس قائم رہتا ہے، جو بیانیے کے بے رکاوٹ بہاؤ اور کرداروں کے ناموں اور زندگیوں کی بے تسکین تکرار سے جنم لیتا ہے۔

مارکیز کے بیشتر ناول ایک ایسے مقام سے لکھے گئے ہیں جہاں تمام واقعات پہلے ہی پیش آچکے ہیں۔ اس کا پہلا ناول ''پتوں کا طوفان'' ایک تدفین کے لمحے سے شروع ہو کر وقت میں پیچھے کی طرف سفر کرتا ہے۔ ''تنہائی کے سو سال'' اپنے اندر خود اپنے لکھے جانے کا ایک آئینہ رکھتا ہے: ملکیادیس کا کمرہ: وقت کی پائمالی اور موسموں کے اتار چڑھاؤ سے محفوظ ایک مکمل طور پر جامد مقام، جہاں ناول میں پیش آنے والے تمام واقعات کی پیش گوئی کرنے والے مسودات محفوظ ہیں۔ ''سردار کا زوال'' اپنے مرکزی کردار، ڈیڑھ سو سالہ آمر کی موت سے شروع ہوتا ہے، جو اس صدارتی محل میں واقع ہوتی ہے جو اب مکمل طور پر فطرت کے رحم وکرم پر ہے۔ ''ایک پیش گفتہ موت کی روداد'' میں سانتیا گو نصر کی یقینی موت کا اشارہ عنوان ہی سے مل جاتا ہے، جسے درحقیقت ناول کے آخری چند جملوں میں بیان کیا گیا ہے لیکن پہلے ہی جملے سے اس کے یقینی ہونے کا تجربہ محسوس ہونے لگتا ہے۔ یہ نقشہ مارکیز کے تازہ ترین ناول ''وبا کے دنوں میں محبت'' (جو ہسپانوی میں ۱۹۸۵ میں شائع ہوا) سے پہلے تک قائم رہتا ہے۔

بیانیے کی اس مخصوص قسم کی ساخت کا تعلق ذاتی اور سماجی، تحریری اور زبانی یادداشت کے مرکزی قضیے سے ہے۔ اپنی زندگی میں مارکیز متعدد بار اپنے والدین، اپنے بچپن کے گھر اور اپنے آبائی خطے سے جدا ہونے کے تجربے سے گزرا۔ آٹھ برس کی عمر کو پہنچنے تک وہ اپنے نانا اور نانی کے ساتھ اراکاتاکا میں رہا۔ جب اس کے نانا کا انتقال ہو گیا تو اسے ماں کے پاس بھیج دیا گیا۔ نوعمری ہی میں اسے کریبئین کے گرم ساحلی علاقے سے دور، کولومبیا کے سرد آندمین خطے کے ایک اسکول میں بھیج دیا گیا جہاں اسے کریبئین تہذیب کی بے تکلفی اور فراوانی میسر نہ تھی۔ بعد میں اسے اور بھی دور دراز مقامات پر جانا پڑا: ''کرنل کو کوئی خط نہیں لکھتا'' پیرس میں لکھا گیا اور ''تنہائی کے سو سال''، میکسکو میں۔ اکیس برس کی عمر میں اس نے اپنی ماں کے

ساتھ واپس اراکاتاکا کا سفر اختیار کیا۔ اس سفر کا مقصد نانا نانی کے مکان کو فروخت کرنا تھا۔ یہ ایک ایسا تجربہ تھا جس نے اس کی تحریروں کی شکل متعین کرنے میں ایک نہایت اہم کردار ادا کیا۔ وہاں پہنچنے پر اس نے ہر شے کو پہلے سے مختلف پایا:

مکان بالکل وہی تھے، لیکن وقت اور افلاس انھیں کھا گئے تھے۔ اور کھڑکیوں میں سے وہی فرنیچر نظر آتا تھا لیکن اس کی عمر میں پندرہ سال کا اضافہ ہو چکا تھا۔ یہ ایک گرد آلود گرم قصبہ تھا اور دوپہر کی گرمی بے حد شدید تھی۔ سانس لینے سے گرد اٹھتی تھی۔

وقت کے حملے کے شکاری ماضی کو بحال کرنے کی کوشش سے مارکیز کو توانائی کا ایک بنیادی منبع حاصل ہوا۔ مگر اس کے ساتھ ساتھ ایک ایسے وقت اور مقام سے یگانگت بھی حاصل ہوئی جن کی تقدیر نیستی ہے اور خود نیستی اور زوال کے اس عمل سے بھی۔

اراکاتاکا واپسی کو اس کی ایک عمدہ ترین کہانی ''منگل کے دن کا قیلولہ'' کے، مآخذ کے طور پر پہچانا جا سکتا ہے۔ ایک عورت اپنی بیٹی کے ہمراہ اپنے بیٹے کی قبر تک کا سفر اختیار کرتی ہے، جو ایک مبینہ ڈاکے کے دوران گولی لگنے سے ہلاک ہو گیا تھا۔ دوپہر کی شدید اور گرد آلود گرمی کے علاوہ اسے پادری کے عدم تعاون اور گلیوں میں بھرے ہوئے تماش بینوں کی بد اندیش نگاہوں کا بھی سامنا کرنا پڑتا ہے۔ قصبے کے بارے میں اس کا باغیانہ رویہ ایک ذاتی یادداشت کے اثبات کا اور قصبے کے باشندوں کی سماجی فراموشی سے انکار کا عمل ہے۔ کہانی کا اختتام عورت کے شدید گرمی میں باہر نکل جانے پر ہوتا ہے: قبر پر حاضری.....جو کہانی کا مرکزی واقعہ ہے.... پڑھنے والے کے تخیل میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔ ناول میں، بطور ایک حرکی قوت کے یادداشت کا عمل زیادہ پیچیدہ ہوتا ہے۔ واقعات کا وسیع ذخیرہ کس فرد یا ادارے (Agency) کے پاس محفوظ ہے؟ اور کس میڈیم میں نقش کیا گیا ہے؟ عام لوگوں کی زبانی یادداشت یادآوری کے حالات کی نسبت سے تبدیل ہوتی رہتی ہے: یہ جامد اور ہمیشہ کے متعین ہونے کے بجائے، سنائی دینے والی آواز سے متعین ہوتی ہے۔ ایک بار تحریری ضابطے میں آ جانے کے بعد یادداشت ایک مختلف شے ہو جاتی ہے: سب سے بڑھ کر یہ کہ اب اس میں تبدیلی کی گنجائش نہیں رہتی۔ اور اب وہ اجتماعیت کی ملکیت نہیں رہتی، بلکہ پروہتوں اور نقل نویسوں کے مخصوص عمل سے گزر کر آتی ہے (جن کا نمائندہ ''تنہائی کے سو سال'' میں ملکیا دیس ہے)۔ یادداشت کی نقاشی کے زبانی اور تحریری طریقوں کا فرق ناول کے پہلے جملے میں نمایاں طور پر ظاہر ہے:

''بہت برسوں بعد، فائرنگ اسکواڈ کا سامنا کرتے ہوئے کرنل اوریلیانو بوئندیا ماضی کی اس دور دراز سہ پہر کو یاد کرنے والا تھا جب اس کا باپ زندگی میں پہلی بار اسے برف دکھانے لے گیا تھا۔''

ماضی کے ایک سادہ بیان کو (''اس کا باپ اسے زندگی میں پہلی بار برف دکھانے لے گیا'') ایک ایسے مستقبل کے درمیان رکھ دیا گیا ہے جو پیش آ چکا ہے۔ یہ ایک ایسے عمل کے ذریعے کیا گیا ہے جو تحریر کے تعین اور اس کی پیچیدہ ساخت ہی کی مدد سے ممکن ہے۔ یہ تناظر تحریر شدہ تاریخ کے احساس پر بھی انحصار کرتا ہے، جو وقت کے دوران میں واقعات کی ایک باضابطہ ترتیب ہے جس کے آخری لمحات کو اس سے پہلے کے

لمحات میں تحریر شدہ دیکھا جا سکتا ہے۔ یاد کیے ہوئے ایک ماضی کا ایک ایسے مستقبل کے درمیان واقع ہونا جو ایک لحاظ سے پہلے ہی پیش آ چکا ہے، مجموعی طور پر اس کتاب کی زمانی ساخت کی تشکیل کر دیتا ہے۔

کتاب کا ایک حصہ ایسا ہے جہاں وہ تمام نکات جن کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے، ایک جگہ جمع ہو کر ایک ڈرامائی ارتکاز حاصل کر لیتے ہیں: بے خوابی کی وبا۔ یہ وبا ماکوندو کے باشندوں پر حملہ آور ہو کر نتیجے کے طور پر فراموشی پیدا کرتی ہے: لوگ چیزوں کے نام بھول جاتے ہیں۔ اس وبا کا چھوت مقامی انڈین آبادی سے لگا تھا، جو زبانی اظہار پر انحصار کرنے والے لوگ تھے۔ جبکہ اس کا علاج دریافت کرنے والا شخص، ملکیا دیس، تحریر کا آدمی ہے۔ لیکن وبا کا علاج ہونے سے پہلے حوزے آرکادیو بوئندیا جو خاندان کا سردار ہے، اس کے سنگین اثرات کو محدود کرنے کے لیے یادداشت کی مشین ایجاد کرتا ہے:

''یہ کل، انسان کی تمام زندگی میں حاصل کیے گئے علم پر، ہر صبح، شروع سے آخر تک نظر ڈالنے کے امکان پر مبنی تھی۔ حوزے آرکادیو بوئندیا نے اس کا تصور ایک چرخی نما لغت کے طور پر کیا تھا، جس کو محور پر رکھ کر دستے کے ذریعے چلایا جا سکے، اور اس طرح، زندگی کے سب سے ضروری تصورات، ہر چند گھنٹوں بعد، اس کی آنکھوں کے سامنے آ سکیں۔ وہ تقریباً چودہ ہزار اندراجات کرنے میں کامیاب ہو چکا تھا''۔

یہ دراصل تحریر کی مشین ہے۔ اس خطرے کا مقابلہ کرنے کے لیے کہ لوگ چیزوں کے منصب اور استعمال بھول جائیں گے (جس کی پُر مزاح مثال کے طور پر گائے کا ذکر کیا گیا ہے)، یہ مشین نام اور تعریفیں پیدا کرتی ہے۔ لیکن فراموشی کا خاتمہ کر کے یہ تبدیلی کا بھی خاتمہ کر دیتی ہے: دنیا لغت کی محکوم ہو جاتی ہے۔ اور چوں کہ اس کا مقصد پوری حقیقی دنیا کو لفظوں سے اس طرح بھر دینا ہے کہ کہیں کوئی جگہ خالی نہ رہ جائے، اس کی مدوریت (Circularity) تحریری ادب کا استعارہ بن جاتی ہے، جو گویا ایک بند ساخت ہے جو کسی تغیر کو راہ نہیں دیتی، اور اپنی خود کفالت میں قید ہے: جو اس ناول کی مثال بھی ہے، اس کے جمود کے احساس اور ناقابلِ فرار تقدیر کے کل پُرزوں سمیت۔ اس ناول کے لوازمات زیادہ تر زبانی ہیں، لیکن وہ تحریری ہیئت میں گزر کر ٹھوس شکل اختیار کرتے ہیں۔ یہ عمل دوہرا طریقہ اختیار کرتا ہے: ایک طرف زبانی سنائی جانے والی کہانیاں ہیں اور دوسری طرف متعین تقدیر، جو ملکیا دیس کی پیش گوئیوں کی شکل میں محفوظ ہے۔

اس ناقابلِ فرار تقدیر کا عمل ایڈی پس کے انجام (Oedipal trap) کی طرح ہے، محرموں کے درمیان ممنوعہ جنسی تعلق کی خواہش (Incestutous Desire) بوئندیا خاندان کی جبلت میں موجود ہے اور اس خواہش کی تکمیل انتہائی درجے کا جرم ہے، جس کی سزا مکمل بربادی ہے، نہ صرف اس کا ارتکاب کرنے والوں کی، بلکہ ان کی پوری کائنات کی بربادی۔ رشتوں کو نام دینا اور ان کی تعریف متعین کرنا اس جرم کے امتناع کے لیے لازمی ہے: ناموں کے بغیر یہ امتناع کارگر نہیں ہو سکتا۔ اس لیے کہ ماں، باپ، بیٹا، بیٹی وغیرہ رشتوں کے نام دینے ہی کا عمل ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بے خوابی کی وبا کا فوری انسداد ضروری ہے: یہ ایڈی پس کے انجام کے تمام کل پرزوں کو نیست و نابود کر سکتی ہے۔ یہاں سوفوکلیز اور فرائڈ کا مقبول عوامی معاشرت سے خطرناک ٹکراؤ ہوتا ہے۔

اب ہم زبانیت بمقابلہ تحریر کے قضیے سے بڑھ کر، معاشرتی نظم وضبط کی عائد کردہ قیود، اور سماجی وجود کے بنیادی اصولوں میں تغیر کے امکان، سے مارکیز کے شغف تک آ گئے ہیں۔ نوبیل انعام قبول کرتے وقت کی گئی تقریر میں ''تنہائی کے سو سال'' کے آخری جملے کو والٹ کراس نے کہا کہ سو سال کی تنہائی کی سزا پانے والوں کو زمین پر ایک اور موقع دیا جانا چاہیے۔ سیاسی ضرورت کا یہ خیال، جو سوشلزم سے اس کی وابستگی سے پیدا ہوا ہے، اس کے فکشن کے بنیادی سروکار سے مطابقت نہیں رکھتا: ادبی انہماک اور سیاسی عقیدے کی دو سمتی اسی تحریروں کا سب سے بڑا تضاد ہے۔ اس کا سب سے پسندیدہ ادیب سوفوکلیز ہے۔ خصوصاً اس کا Oedipus Rex ۔ ''تنہائی کے سو سال'' میں لبرل پارٹی کی صفوں میں ایک سپاہی کہتا ہے: ''ہم پادریوں کے خلاف جنگ کر رہے ہیں، تاکہ اگر کوئی شخص اپنی ماں سے شادی کرنا چاہے تو کر سکے۔'' کسی بنیادی تبدیلی کو جنم دینے میں کولومبیا کی خانہ جنگیوں کی ناکامی، اور ایڈی پس کے انجام کا یقینی ہونا، دونوں ایک ہی سطح پر آ جاتے ہیں: تاریخ سے ماورا، متعین تقدیر کے عائد کردہ المناک ضابطوں کی فتح ہوتی ہے، اور تاریخ کا کام صرف اس تقدیر پر عمل کرنا ہے۔

لاطینی امریکا کے کسی اور ملک سے زیادہ، کولومبیا کی تاریخ خانہ جنگیوں سے رنگین ہے۔ ان میں سے بدترین اور تاریخی طور پر قریب ترین جسے La Violencia کہا جاتا ہے، ۱۹۴۸ سے ۱۹۶۲ تک جاری رہی، اور اس میں تین لاکھ جانیں تلف ہوئیں۔ ''منحوس وقت'' اور ''کرنل کو کوئی خط نہیں لکھتا'' اسی خانہ جنگی کے زمانے سے متعلق ہیں۔ مارکیز کے دیگر تمام ناول روزمرہ زندگی پر سیاسی تشدد کی متواتر یلغار کی تصویر کشی کرتے ہیں، اور تمام ناول کوئی معنی خیز سیاسی تبدیلی لانے میں ناکامی کے شاہد ہیں۔ لیکن مارکیز کی تحریروں میں تاریخ کا پدری اور اٹل تقدیر والا تصور ہی تاریخ کا واحد تصور نہیں۔ یہ تصور ''پتوں کا طوفان'' اور ''تنہائی کے سو سال'' پر چھایا ہوا ہے، جہاں نقطہ نظر مقامی دیہی اشرافیہ (مثلاً بوئندیا خاندان) کا ہے: بیسویں صدی کے اوائل میں یونائیٹڈ فروٹ کمپنی کی آمد کی تعبیر ایک مکمل تباہی کے طور پر کی گئی ہے، کیوں کہ اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی سماجی تبدیلیاں اس اشرافیہ کے خاتمے کا اشارہ ہیں۔ دوسری جانب اس کے بعد کے ناولوں میں عوام کی اجتماعی یادداشت کی آواز سنائی دیتی ہے، جس میں سرکاری تاریخ کے مصنوعی پن اور تعریف کے واسطے ایک حقارت موجود ہے، جیسے کہ ''بڑی ماما کا جنازہ'' کا راوی کہتا ہے کہ یہی وقت ہے کہ صدر دروازے کے قریب کرسی گھسیٹ کر پورا قصہ بیان کر دیا جائے، اس سے پیشتر کہ مورخین آ نکلیں۔ عوامی معاشرت کی اس پُرتضحیک اور مائل بہ تخریب لہر سے خود ایڈی پس کا اسطور بھی خطرے میں پڑ جاتا ہے۔ بچوں کے نام رکھنے کا قاعدہ ہو، جو اس قانون کا آئینہ دار ہے جس کی خلاف ورزی نہیں کی جا سکتی، پدری استحقاق کو سربلند رکھتا ہے۔ خاندان کی شناخت اس کے لڑکوں سے ہوتی ہے جن کے نام ہمیشہ باپ دادا کے ناموں پر رکھے جاتے ہیں۔ لیکن ممنوعہ جنسی عمل کا واحد حقیقی اشارہ سور کی دُم والے بچے کی پیدائش سے ملتا ہے۔ اس قسم کے ثبوت کی ضرورت ایک ایسے معاشرے میں پڑتی ہے جہاں غیر یقینی ولدیت کا اصول موجود ہو، یعنی جہاں پدری استحقاق کی پابندی ترک ہو جانے کی وجہ سے ماں کی اہمیت مسلم ہو، اور مرد آتے جاتے رہتے ہیں۔ یہ رویے

کسان معاشروں سے تعلق رکھتے ہیں، جہاں حسب نسب اور ورثے میں ملنے والے ناموں کی اہمیت نہیں ہوتی، جو بوئندیا خاندان کے لیے نہایت اہم ہیں۔ اس کے باوجود اور بوئندیا خاندان کی ممنوعہ جنسی تعلق کی خواہش کے نشانہ تضحیک بننے کے باوجود، یہ خواہش ہی وہ اصل قوت ہے جس کے ذریعے بیانیہ وقت کا سلسلہ آگے بھی بڑھتا ہے اور آخرکار تمام خالی جگہوں کو پُر ہو جانے کے بعد، تباہی کا شکار بھی ہو جاتا ہے۔ عوامی اور اشرافی قوانین کی تہیں یوں ایک دوسرے کے اوپر جمانے سے وہ مرکزی تناظر پیدا ہوتا ہے، اور، کبھی ایک اور کبھی دوسرا مرکز زیادہ نمایاں محسوس ہوتا ہے۔ سطح پر اپنی ظاہری سادگی کے باوصف، مارکیز کی تحریر مختلف تہوں کی ایک پیچیدہ بُنت ہے۔

اقتدار کی درجہ بندی کی پابند زبان، اور عوامی معاشرت کی آواز کے درمیان ممکنہ فاصلہ ''سردار کا زوال'' میں سب سے زیادہ شدت سے نمایاں ہوتا ہے۔ اس متن کو کئی آوازوں کے ذریعے بیان کیا گیا ہے، جن میں نمایاں آوازیں عام لوگوں کی ہیں جو آخر محل کے اندر داخل ہو کر آمر کے عرصہ حکمرانی کا خاتمہ کر دیتے ہیں۔ مگر یہ عوامی آوازیں، جو کسی ایک شخص کی نہیں بلکہ اجتماعی ہیں، صرف بے نام آمر کے خاتمے کی خواہش کا اظہار ہی نہیں ہیں: یہ اسے ایک ٹھوس جسمانی وجود بھی عطا کرتی ہیں جس سے وہ دراصل محروم ہے۔ دوسرے لفظوں میں، اس کا وجود، ایک حد تک، ان کا مرہون منت ہے۔ پیرو سے تعلق رکھنے والے نقاد جولیو اورتیگا (Julio Ortega) نے یہ موقف اختیار کیا ہے کہ اس متن میں عوام کی آواز آمریت کی دیومالا پر تنقید اور اس کی تخریب کرتی ہے۔ لیکن اس بات پر بھی زور دیا جانا چاہیے کہ آمر، ایک مربوط شناخت رکھنے والے وجود کے طور پر، آوازوں کی اسی اجتماعیت کی پیداوار ہے جو اس کو بیان کرتی ہیں۔ ایک جانب آمریت کی ثبات کی، اور اقتدار کے تسلسل کی خواہش ہے، اور دوسری جانب عوامی آوازوں کا ایک سیل ہے جو مسلسل تغیر میں ہے اور جس کی کوئی جامد شناخت نہیں ہے۔ لیکن بیانیے میں کوئی جوڑ دکھائی نہیں دیتا: عوامی آوازوں کو اجتماعیت اور آمریت کی جابرانہ وحدانیت کے درمیان تمام رخنے پریشان کن طور پر نظروں سے اوجھل کر دیے گئے ہیں: ریاست اور عوامی معاشرت کے درمیان فاصلہ دھندلا گیا ہے۔ استبداد کی ذمے داری، انجام کار، کسی پر عائد نہیں کی جا سکتی: یہ بس موجود ہے، موسم کی طرح۔ وہ کون سا عمل ہے جس کے ذریعے لوگ کسی کشش کے زیر اثر آمریت کی حدوں میں داخل ہو کر اپنے ہی استبداد کی سازش میں شریک ہو جاتے ہیں؟ اپنی ماں کے واسطے آمر کا شدید نوستلجیا اس کی وقت میں ثبات کی آرزو کو صورت پذیر کرتا ہے۔ اسی سے اس کی آواز میں وہ جذباتی کشش پیدا ہوتی ہے جو عوامی آوازوں کو اپنے اندر کھینچ کر دھندلا دیتی ہے۔ خود کو سماجی جبر کے سپرد کر دینے کی پشت پر بھی ایڈی پس کی وہی خواہش موجود ہے۔

آیئے اب مارکیز کی تحریروں میں تقدیر کی ناگزیریت پر عمومی غور کی طرف لوٹتے ہیں۔ ہر طرف سے بند اور ناقابل فرار ماحول کئی صورتوں میں پیدا کیا گیا ہے: موسم، خوشبوئیں، ناموں اور واقعات کی تکرار اور جسمانی اور سماجی فنا کے مرحلے۔ یہاں ان میں سے صرف ایک، شاید سب سے زیادہ اہم، سطح پر اس

ناگزیریت کے اظہار کے بارے میں گفتگو کی گنجائش ہے: پلاٹ کی ساخت میں پنہاں، وقت کے گزران کا بیان۔ ان تمام پلاٹوں میں ایک ہلاکت خیز واقعے پر گزر جانے والے طویل عرصے کا افسوں طاری ہے۔ اکثر موقعوں پر وقت ایک التوا (یا التواؤں کے ایک سلسلے) کی صورت میں گزرتا ہے۔ ''تنہائی کے سو سال'' میں بوئندیا خاندان کی تاریخ سو برسوں پر پھیلی ہوئی ہے، جن کے دوران ممنوعہ جنسی تعلق کی خواہش کی سزا ملتوی ہوتی چلی جاتی ہے۔ ''کرنل کو کوئی خط نہیں لکھتا'' کے مرکزی کردار، کرنل نے چھپن سال تک جنگ کی پنشن کا انتظار کیا ہے، جب کہ اس روزمرہ زندگی فاقوں سے نبرد آزما ہونے میں گزرتی ہے۔ ''ایک پیش گفتہ موت کی روداد'' میں سانتیا گو نصر کی موت کا علم آغاز میں ہی ہو جاتا ہے: یا اس موت کے اعلان اور اس کے حقیقت بننے کے درمیانی وقفے کو ایک ادبی تدبیر کے ذریعے طویل کیا گیا ہے جس میں سانتیا گو نصر کی موت کی وجوہ کی ایک عقلی تفتیش کا عمل، قصبے کے باشندوں کی، المیے کی غیر عقلی خواہش کے پس منظر میں دکھایا جاتا ہے۔ ''معصوم ارنیدرا'' میں ارنیدرا نامی کم سن لڑکی، اپنی دادی کے مکان میں غلطی سے آگ لگ جانے کی پاداش میں، ایک لامتناہی عرصے تک عصمت فروشی کا نشانہ بنتی رہتی ہے۔ اس کہانی میں دادی کا کردار مارکیز کے ہاں معاشرے کا استعارہ بھی ہوسکتا ہے جو اپنے ارکان سے احساس جرم کے قرض کی متواتر وصولی کرتا رہتا ہے۔ ''سردار کا زوال'' میں جس شئے کا التوا ہے، وہ آمر کی موت ہے، جس کا شدت سے انتظار کیا جاتا ہے، لیکن جب وہ درحقیقت واقع ہوتی ہے تو تھکن کا احساس غلبہ پا لیتا ہے: گویا ایک مختلف سیاسی نظام کی تعمیر کے لیے جو توانائیاں درکار ہیں وہ ماند پڑ گئی ہیں۔

مارکیز کے اکثر بیانیوں میں وقت، قربانی اور بتدریج فنا کی قیمت پر خریدا جاتا ہے، جب کہ تبدیلی کے تمام امکانات معدوم ہوتے چلے جاتے ہیں۔ ''کرنل کو کوئی خط نہیں لکھتا'' زیادہ تفصیلی غور کا مستحق ہے، کیوں کہ وہ بدلے ہوئے حالات کے امکان کو پیش کرتا ہے، جس کی بنیاد مسلسل بغاوت پر ہے۔ اگرچہ سیاسی جبر نے روزمرہ زندگی کے ہر رخنے میں راہ پالی ہے، لیکن کرنل اس تحکمانہ دلیل کے آگے ہتھیار ڈالنے سے انکار کر دیتا ہے جس کے ذریعے آمریت، اس دعوے کے ساتھ کہ وہ بے بدل اور فطری ہے، اپنی طاقت کو مستحکم کرتی رہتی ہے۔ ہر موڑ پر، بذلہ سنجی، مزاح اور سادہ لوحی کے امتزاج کے ساتھ، کرنل اقتدار سے سیاسی اور وجودی مفاہمت کی مکارانہ زبان کو ناکام کر دیتا ہے۔ ہمیں کامیو کے ''طاعون'' کی طرح، یہ پہچاننے کی دعوت دی جاتی ہے کہ اخلاقی بغاوت کا عمل ایسا بھی ہوسکتا ہے جو کسی نظام عقائد پر استوار نہ ہو، لیکن پھر بھی، روزمرہ اور عمومی زندگی کے اندر رہتے ہوئے سربلندی حاصل کرے اور مایوسی کے خلاف نبرد آزما ہو۔ اس کے باوجود، مارکیز کے ناول میں، متن کی دیگر سطحیں منظم طور پر رفتہ رفتہ بغاوت کی بیخ کنی کر دیتی ہیں۔ لڑاکا مرغ کو، جو سیاسی تبدیلی اور مستقبل کی امید کی علامت ہے، کرنل اپنی اور اپنی بیوی کی جسمانی ضروریات کی قربانی کی قیمت پر زندہ رکھتا ہے: جیسے کہ اسی بیوی کہتی ہے: ''یہ ایک مہنگی خام خیالی ہے: مکئی ختم ہونے بعد ہم اسے اپنا کلیجا ہی کھلا کر پال سکیں گے''۔ یہ تبصرہ کرنل کی مثالیت پسندی کو تو اجاگر کرتا ہی ہے، لیکن اس مثالیت پسندی کی قیمت کی جانب بھی اشارہ کرتا ہے، اور اس یونانی اسطور کو متحرک کرتا ہے جس میں پرومیتھیوس کو دیوتاؤں کی

آگ چرانے کی یہ سزا ملتی ہے کہ ایک گدھ پیہم اس کا جگر نوچ نوچ کر کھاتا رہے۔ جب ایک بار ہم آگ کو ایک انسانی ایجاد کے مطیع کر لیتے ہیں اور جان جاتے ہیں کہ گدھ خود پرومیتھوس ہے، تو یہ اسطور انسانی توانائی کو قربانی کے ایک نظام کے سپرد کر دینے کی مثال بن جاتی ہے۔ مرغ اجتماعیت یا سیاسی نظام کا اشارہ بھی ہے، جسے افراد کی قربانی دے کر پروان چڑھایا اور باقی رکھا جاتا ہے۔ کرنل، جو ایک رواقی (Stoic) ہے، کسی شخص کو چھونا پسند نہیں کرتا، اس لیے جس لمحے وہ لڑاکا مرغ کو چھوتا ہے، وہ لمحہ ایک خاص شدت کا حامل ہے:

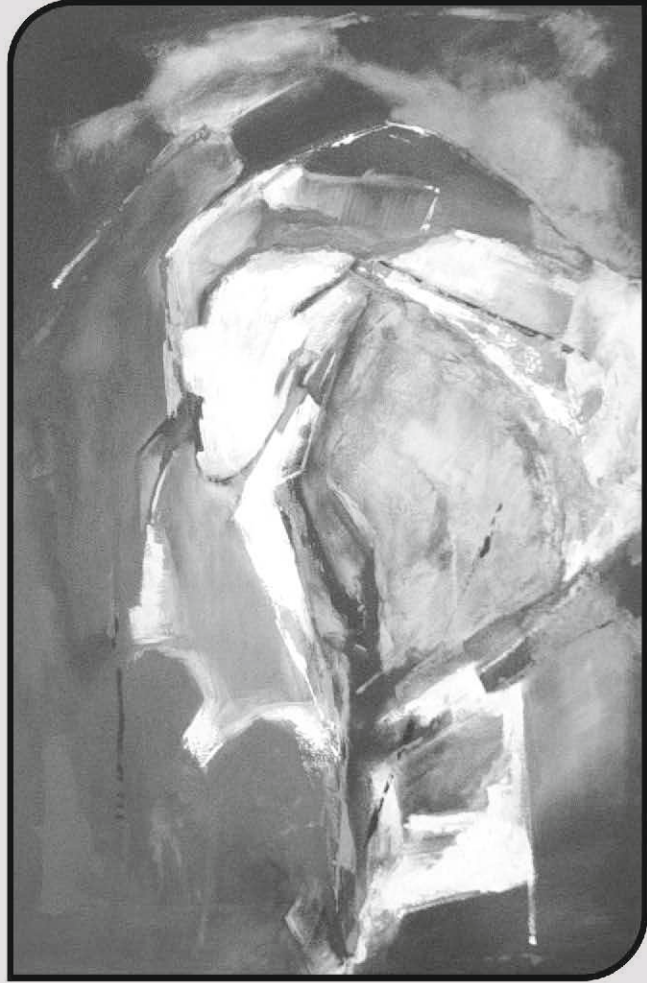
''وہ اور کچھ نہ بولا کیوں کہ اس جاندار کے گرم اور گہرے ارتعاش نے اس پر کپکپی طاری کر دی تھی۔ اسے خیال آیا کہ اس نے اس سے پہلے کبھی اس سے زیادہ زندہ شئے اپنے ہاتھوں میں نہیں لی''۔

اس طرح ہم یہاں ایک اور تصور کو کارفرما دیکھتے ہیں، جو درحقیقت مسیحیت سے تعلق رکھتا ہے: قربانی کے عمل کے ذریعے دوسروں سے جُڑ جانے کا تصور۔ متن کی وہ سطح جو انقلابی بغاوت کی شہادت دیتی ہے، ناگزیر تقدیر اور قربانی کے متعین ضابطوں کے سامنے ماند پڑ جاتی ہے۔

متن کی مختلف سطحوں کو ایک ساتھ بُننے میں مارکیز کو غیر معمولی مہارت حاصل ہے۔ اس کی سرشاری کا ایک بڑا حصہ ایک زبردست بیانیہ توانائی کا احساس ہے، جو قید عائد کرنے اور آزادی عطا کرنے والی قوتوں کے درمیان ایک کش مکش میں مشغول ہے۔ ''وبا کے دنوں میں محبت'' کا ایک دلچسپ ترین پہلو یہ ہے کہ اس میں اس نمونے سے انحراف کیا گیا ہے جو اس سے پہلے مارکیز کی تحریروں پر حاوی رہا ہے۔ پہلی نظر میں اس ناول کے پلاٹ میں بھی اس سے پہلے کے ناولوں کی جانی پہچانی شباہت محسوس ہوتی ہے، کیونکہ اس کا مرکزی تار بھی ایک عشق کا التوا ہے جو اکیاون سال، نو مہینے اور چار دن کے عرصے پر محیط ہے۔ اس کے باوجود اس میں ایک بہت نازک فرق موجود ہے۔ فرمینا دازا، اس عشق کی ایک فریق، دانائی سے کام لے کر ماضی سے، اور خصوصاً نوستلجیا کی ترغیبات سے جو مارکیز کی اس سے پہلے کی افسانوی تحریروں کا غالب جنسی جذبہ رہا ہے، دامن چھڑا لیتی ہے:

''ماضی کی یاد نے مستقبل کی تلافی نہیں کی تھی، جس پر یقین کرنے پر وہ مصر تھا۔ اس کے برعکس، وہ یاد اس عقیدے کو تقویت پہنچاتی تھی جس پر فرمینا دازا ہمیشہ قائم رہی تھی، کہ بیس سال کی عمر کی جذباتیت گو نہایت قابل قدر اور خوب صورت شئے تھی، لیکن وہ محبت نہیں تھی''۔

جس شئے کو وہ بطور خاص رد کر رہی ہے، وہ فلورنتینو آریزا کا رچایا ہوا محبت کا تصور ہے: محبت کی خوشبوؤں اور ذائقوں کی قربان گاہ پر خود کو فنا کر لینا (وہ یودی کلون پیتا اور گارڈینیا کے پھول کھاتا ہے)، اس تصور میں خود کو تباہ کر لینے کا، ایک مرض کا مقام ہے، جس کا اشارہ استعاراتی طور پر ناول کے عنوان سے بھی ملتا ہے۔ جب آخر کار فلورنتینو آریزا اور فرمینا دازا کا ملاپ ہوتا ہے، تو محبت اور ہیضے کی یکسانیت ایک مختلف معنی اختیار کر لیتی ہے: اب جب کہ دونوں کی عمر ستر سال سے تجاوز کر چکی ہے، ان کی محبت روایات اور رسمیات کے خلاف، اور اس قرنطینہ کے خلاف ایک بغاوت ہے جو معاشرہ اپنے مخالفوں پر عائد کر دیتا ہے۔

محبت، مارکیز کے ناولوں میں، عقل کی دسترس سے باہر ایک انتشار کا مقام ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ

تمام سماجی پابندیوں کا سب سے بڑا ہدف بنتی ہے۔ بار بار جب نظم وضبط کی تعمیر محبت کے ہاتھوں منتشر ہوجاتی ہے، تو اس کے نتیجے میں ممنوعہ جنسی تعلق یا اکارت خواہشوں.... یا کم از کم نوسٹلجیا کی رسمیات کی، تقدیر اور تباہی کی تصویریں غلبہ حاصل کر لیتی ہیں۔ مگر وہ فرمینا دازا اور فلورنتینو آریزا اس عمل سے بچ نکلنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں، اور اس کی وجہ صرف ان دونوں کا ضبط نہیں بلکہ یہ بھی ہے کہ مارکیز اپنی بیانیہ توانائی کے منبعے کو المنا کی، قربانی اور نوسٹلجیا پر مبنی یادداشت کی بند کتاب سے ہٹانے کی کوشش میں ہے۔ فلورنتینو آریزا کا پچاس سالہ انتظار، کرنل کے زہد، اریندرا کی ادائیگی قرض، یا آمر کے اپنی ماں کو یاد کرنے مختلف نتیجہ پیدا کرتا ہے۔ جس جگہ ان کے عشق کی تکمیل ہوتی ہے، وہ ایک بحری جہاز ہے جو ان دونوں کو دریائے ماگدالینا میں اوپر کی جانب لے جا رہا ہے۔ وقت کے گزران کے ایک اور طرح کے عمل کے بہاؤ پر.... جو قربانی والے عمل سے بہت مختلف ہے.... جہاز مارکیز کی تحریر کی مشین ہے، جو ایک نئے قالب میں آ گئی ہے۔ کارتاجینا کی طرف واپسی کے سفر میں وہ جہاز پر قرنطینہ کا پرچم لہرانے کا فیصلہ کرتے ہیں تاکہ مسافر اور اسباب جہاز سے دور رہیں اور وہ دونوں، کپتان اور اس کی داشتہ کے ساتھ تنہا رہ جاتے ہیں۔ اس کھاڑی میں انتظار کے دوران فلورنتینو آریزا آخر طے کرتا ہے کہ دوبارہ اوپر کی جانب سفر پر روانگی ہی واحد حل ہے۔ ''اور تمہارا کیا خیال ہے ہم کب تک یہ آمدورفت جاری رکھ سکتے ہیں؟''، کپتان دریافت کرتا ہے۔

''اس سوال کا جواب فلورنتینو آریزا کے پاس ترپین سال، سات ماہ اور گیارہ دن رات سے تیار تھا: ''زندگی کے خاتمے تک''۔

فلورنتینو آریزا کے جواب میں شامل عرصے کی طوالت کم وبیش مارکیز کی اس وقت کی عمر کے برابر ہے جب وہ یہ کتاب لکھ رہا تھا، لہٰذا اس سوال میں یہ سوال بھی موجود ہے کہ وہ اور کتنے عرصے تک ایک ادیب کے طور پر زرخیز رہ سکتا ہے۔ سفر کے جاری رکھنے میں ایک رکاوٹ جہاز کے بوائلر کے لیے لکڑی کی کمی ہے (دریا کنارے کے جنگل کٹ چکے ہیں)، اور یہ خوف کہ دریا خشک ہو کر موٹروں کے راستے میں تبدیل ہوجائے گا۔ اپنے پہلے ناول سے لے کر، مارکیز اس دنیا کے خاتمے کے بارے میں فکرمند رہتا ہے جس کے بارے میں وہ لکھ رہا ہو۔ یہاں البتہ اسے اعتماد ہے کہ تحریر کی مشین اپنا سفر جاری رکھ سکتی ہے۔ اسے بلاشبہ ایندھن اور وسعت کی ضرورت ہے، لیکن اب وہ اپنے استعمال میں آنے والی اشیا کو تباہ نہیں کرتی۔ یہ اور بات ہے کہ وہ اشیا.... بیسویں صدی کی سرمایہ داری سے قبل کی روایتی دیہی دنیا.... خود مٹی جا رہی ہیں۔ یہ امر اس سوال کو اور بھی دلچسپ بنا دیتا ہے کہ مارکیز کی اگلی تحریر کیا ہوگی۔ ●●

کاش ہم اپنے تمام لکھنے والوں کو

"اثبات" کے آئندہ شمارے کی اعزازی کاپی بھی ارسال کرسکتے لیکن...

یہ اس لیے ممکن نہیں ہے کہ اردو کے ادبی رسائل پڑھنے والے بیشتر وہی لوگ ہیں جو لکھتے بھی ہیں، لہٰذا اگر ہم نے اعزازی کاپی ارسال کرنے کا یہ سلسلہ برقرار رکھا تو ''اثبات'' کی عمر کا اندازہ ابھی سے لگایا جاسکتا ہے۔

نظمیں

> ....جدید نظم جدید غزل سے متاثر ہے۔ ممکن ہے کہ ایک وقت ایسا بھی آئے (اگرچہ نظم کے مزاج اور تقاضوں کو دیکھتے ہوئے یہ ممکن نہیں نظر آتا) کہ نظم واقعیت کو بالکل ترک کردے اور صرف استعارے پر قناعت کرے۔ اگر ایسا ہوا تو نظم اور غزل کی تفریق بے معنی ہوجائے گی، یا اس وقت غزل صرف روایتی پھس پھسے مضامین کے لیے مخصوص ہوکر رہ جائے گی اور اچھی شاعری کی بساط پر صرف نظم کا بول بالا ہوگا۔

شمس الرحمٰن فاروقی

لکنت

کے۔سچیدانندن
ترجمہ: اسلم مرزا

لکنت معذوری نہیں
یہ تو ایک طرز گفتگو ہے

لکنت، خاموشی ہے
جو در آتی ہے
لفظ اور اس کے معنی کے درمیان
بالکل اسی طرح جیسے لولے پن
کی خاموشی، جو در آتی ہے
لفظ اور تعامل کے درمیان

لکنت زبان پر مقدم ہے
یا موخر،
یا صرف ایک لہجہ ہے
یا اپنے آپ میں ایک زبان
یہ سوالات ایسے ہیں
کہ ماہرین لسانیات بھی ہکلانے لگتے ہیں
ہم ہکلاتے ہیں تو گویا
ہم پیش کرتے ہیں، قربانی
خداوند معانی کے حضور

تمام لوگ جب لکنت زدہ ہوں
تو لکنت بن جاتی ہے ان کی مادری زبان
جس طرح اب ہمارا معاملہ ہے

شاید، خدا بھی ضرور ہکلایا ہوگا
اس وقت،
جب اس نے انسان کی تخلیق کی ہوگی

یہی وجہ ہے کہ انسانوں کے تمام الفاظ
مختلف المعانی ہیں
یہی وجہ ہے کہ جو کچھ بھی وہ کہتا ہے
اپنی عبادتوں سے لے کر اپنے احکامات تک
ہکلا کر کہتا ہے
شاعری کی طرح ●●

اعادہ

خورشید ناظر

کوئی قصہ، کہانی، داستاں
پھر سے سنا ڈالو
سرابوں میں اترنے والی چھاؤں کی ہر ایک تصویر
اب خود ہی مٹا ڈالو
مرے ہونٹوں پہ لفظوں کی نئی زنجیر کہتی ہے
صدا کی ایک پیلی نہر اب سڑکوں پہ بہتی ہے
ہر اک تتلی تماشا جان لیوا بنتا جاتا ہے
سبھی سانسوں پہ اک آسیب کی اب حکمرانی ہے
لہو میری محبت ہے
عجب میری کہانی ہے
کہانی گو پرانی ہے مگر سب کو سنانی ہے

ہوا اب کے برس بھی شہزادوں پر قیامت ہے
سبھی اشجار پراسرار روحوں کی کمیں گاہیں
سلگتی ہیں سبھی راہیں
حسیں چہرے ہیں لیکن آنکھ سے شعلے ٹپکتے ہیں
خموشی کا حسیں جنگل ہے جس میں چلنے والوں کا
قدم دھرتی پہ پڑتا ہے تو پتے تھرتھراتے ہیں
بظاہر لفظ خوشبو ہیں
مگر آنکھوں میں آنسو ہیں
مناظر درد سہتے ہیں
دبے لفظوں میں کہتے ہیں
ہوا اب کے برس بھی شہزادوں پر قیامت ہے
یہی تیری محبت ہے
یہی میری کہانی ہے
کہانی گو پرانی ہے مگر سب کو سنانی ہے ●●

ہوا کی قبر میں زیاں کے ورق پر تحریر احساس

سعید احمد

اداسی ہمکتی رہے دل کی آغوش میں
ہمالہ کی چوٹی پہ خیمے جلتی ہوئی آگ کی
قربتوں سے
خنک نارسائی تلک
فاصلہ ایک پل سے زیادہ نہیں
مگر وہ
ابھی تک جو میری صراحی کا بادہ نہیں
اسے کون سے لفظ کی لکنتوں کی گرہ کھول کر
ایک بے نام سے نام ہی سے پکاروں
مگر
یہ اندیشہ عمر لا انتہا کے گذشتہ کی سل
(وراثت میں آئی جو معلوم شجرے سے پہلے کہیں)
غار کے منہ سے ہٹتی نہیں
گئے عہد کی نیکیاں؟
یاد کی شاخ سے جھڑ چکیں
ورنہ یوں ہی دعائیں
فقط رائیگانی کا سندیس لے کر
فلک سے پلٹتی نہیں ●●

کرب آگہی

تابش کمال

سوال ہونٹوں پہ کانپتے تھے
کلاس میں کوئی سوچ ابھرتی تو ماسٹر کی چھڑی
اچانک ہی سنسناتی
ہم اک دوجے کی چٹکیاں کاٹ کر اٹھاتے
کبھی تو سانسوں کا غیر ہموار سلسلہ
بات کا توازن بگاڑ دیتا
کبھی حروف ایک دم خیالوں کو قطع کرتے
جو فقرہ فقرہ الجھ رہے تھے
ہمیں ان الفاظ کو پکڑنا بہت ہی دشوار ہو گیا تھا
ہماری سانسوں میں رعشہ
ٹانگوں میں لرزہ
آنکھوں میں تیرگی تھی
اور اب جو ہم لفظ جانتے ہیں
اسی طرح سے نہ ہونے ہونے کی درمیاں ہیں
سوال ہونٹوں پہ کانپتے ہیں ●●

چلواک نظم لکھتے ہیں

حیدر قریشی

وہی موسم، وہی رستے
وہی شام وسحر، یکسانیت، بے کیف سے لمحے
گنہ کی رغبتیں، اشک ندامت
نیکیوں کی لذتیں
اسرار جتنے ہو چکے ہیں منکشف
اپنا تحیر کھو چکے ہیں
اب مست غم زدہ ہے
اور حیرت کی چمک بجھنے لگی ہے
جستجو سونے لگی ہے

بدن سے روح تک کے کتنے ہی اسرار تھے
جو کھل چکے کب کے
کسی تپتے ہوئے صحرا کی گرمی پی گئے دریا
عجب سیرابیاں تھیں، پیاس کی لذت ہی کھو بیٹھے
نہ اب کوئی غزل یا ماہیا کہنے کی
اندر سے کوئی تحریک ہوتی ہے
نہ سردی اور گرمی میں کوئی تفریق ہوتی ہے
چلو ٹھہرے ہوئے ان موسموں میں

کوئی تبدیلی سی لاتے ہیں
تحیر کی نئی دنیاؤں کی سوئی ہوئی سی
جستجو بیدار کرتے ہیں، مسرت کو ہنساتے ہیں
چلو اس بلب کا سوئچ آف کر کے
موم بتی کو جلاتے ہیں
قلم کاغذ اٹھاتے ہیں
کئی برسوں کی اس یکسانیت کی گرد کو
سر سے جھٹکتے ہیں
ذرا رستہ بدلتے ہیں
چلو اک نظم لکھتے ہیں

تم.....میں

فرحان حنیف

تم کہتے ہو
"دیکھو"
کیا کیا دیکھوں
کتنا دیکھوں
کب تک دیکھوں
کہ مسلسل دیکھتے رہنے سے
آنکھیں پتھر ہو گئی ہیں

تم کہتے ہو
"سوچو"
کیا کیا سوچوں
کتنا سوچوں
کب تک سوچوں
کہ سوچتے سوچتے
دماغ پھوڑا ہو گیا ہے

تم کہتے ہو
"لکھو"
کیا کیا لکھوں
کتنا لکھوں
کب تک لکھوں
کہ اس مستقل لکھنے سے
انگلیاں سوکھ کر لکڑی ہو گئی ہیں

تم یہ کہتے ہو
تم وہ کہتے ہو
تم کیا کیا کہتے ہو
میں کیوں دیکھوں
میں کیوں سوچوں
میں کیوں لکھوں
تم کہتے ہو
بس تم کہتے ہو
کیا میں کچھ نہیں کہہ سکتا
کیا تم کچھ نہیں کر سکتے

نہ میں مسیحا نہ ابن مریم

فرحان حنیف

صلیب لیے
کب سے چوراہے پہ کھڑا ہوں
تمنا ہے
کوئی مجھے مصلوب کرے
میرے معبود!
میرے حق میں بھی
کوئی قوم لکھ دے ●●

اسپرنگ

فرحان حنیف

اسپرنگ
اپنی آخری حد تک
دب چکا
اور جوں ہی
ہاتھوں کی گرفت ڈھیلی ہوئی
اچھل کر
چہرہ لہولہان کر گیا ●●

تجدید نو

پنچھی جالونوی

ایک خیال اور مر گیا
اک سوچ اور دفنا دی گئی
پھر کوئی فکر جنم لے گی
پھر پیدا ہوں گے تغیرات
پھر کوئی حالات کا مارا درونا چار یہ
پھر کسی ایک لویہ سے مانگے گا
گرو دکچھنا
پھر بے بسی ہوگی سرخرو
پھر احساس چڑھے گا سولی
پھر کسی سپنے بھری آنکھوں کو
چھوتے ہوئے گزریں گے
سورج کی شعاؤں کے نیزے
پھر تخیل ٹوٹ بکھرے گا
پھر ایجاد ہوں گے مذاہب ●●

شکیل اعظمی کی پانچ نظمیں

۱۹۸۰ کے بعد منظر عام پر آنے والے شاعروں میں شکیل اعظمی کا نام بھی اب محتاج تعارف نہیں رہا۔ انہیں سب سے پہلے ''شب خون'' نے ایک تعارفی نوٹ کے ساتھ شائع کیا تھا۔ گویا ان کی ذہنی تربیت جدیدیت کے گہوارے میں ہی ہوئی تھی۔ زیر نظر نظموں کا بنیادی موضوع بچپن ہے۔ وہ بچپن جو تتلیوں، رنگوں، پرندوں اور ریت کے گھروندوں سے عبارت ہے۔ خاطر نشان رہے کہ یہ نظمیں بچوں کے لیے نہیں بلکہ بچوں کی آنکھوں سے دنیا دیکھنے کی ایک کوشش ہے۔ شکیل اعظمی کی یہ نظمیں ان کے احساسات اور تجربات کے حوالے سے ضرور ہیں لیکن ان میں نہایت خوش نما استعاروں کے ذریعے معصوم و متجسس آنکھوں کے دل چسپ مناظر اپنی معنویت کو بھی اجاگر کر رہے ہیں اور تخلیق کار کے بطن کا ادراک بھی۔ ا۔ن۔

کچے رنگوں کا موسم

گھر سے بستہ اور ٹفن کے ساتھ نکلنا مکتب کو
آدھے ہی رستے سے گھوم کے واپس آنا
شام ڈھلے تک
کھیلنا کودنا
جھگڑے کرنا
پھر مل جانا
باغ سے جا کر آم چرانا
پکڑے جانا
گھر پر آ کر ڈانٹیں سننا
کبھی کبھی تھپڑ بھی کھانا
گنے کے مرجھائے اور کالے پھولوں سے
نقلی داڑھی مونچھ بنانا
چھپ کر جوٹھی بیڑی پینا
کھیتوں میں جھاڑے کو جانا
ادھر ادھر کی باتیں کرنا
اک گورے لڑکے کے پیچھے تکتے رہنا
کم عمری میں بالغ ہونا
الٹے سیدھے دھیان میں شب بھر
جاگتے رہنا
کتنا اچھا لگتا تھا
وہ راتیں کتنی پیاری تھیں
وہ دن کتنے البیلے تھے ●●

سنگاپور

ساتِ سمندر پار گئے ہیں نانا جان
دیووں پریوں کا ایک دیس ہے سنگاپور
سنگاپور سے جب آئیں گے
شیشے کی گولی لائیں گے
نئے نئے کپڑے لائیں گے
گیند بھی اک خربوزے والی
جس میں
لال
ہرے
پیلے
سب رنگ رہیں گے
لیکن جب میں سوچتا ہوں تو
ڈر لگتا ہے
دیو کہیں نانا سے میرے
ساری چیزیں چھین نہ لیں
چھینیں گے تو
حافظ جی سے کہہ دوں گا
حافظ جی سے سب ڈرتے ہیں ●●

ڈاکہ

کالے کالے ڈاکو
چھت پر
دھم دھم کرتے
دوڑ رہے ہیں
کمروں سے سب بکس اٹھا کر
چھت پر لا کر
بے رحمی سے توڑ رہے ہیں
ان بکسوں میں
ایک بڑا سا بکس ہے میری ماں کا بھی
جس میں
میری
شیشے والی گولی کی تھیلی رکھی ہے
اس بکسے کے ٹوٹنے پر
میں خوش ہوتا ہوں
چھت پر جا کر
بندوقوں کے سائے میں
اپنی سب گولی چنتا ہوں
صبح کو میرے سارے ساتھی
میری رنگ بھری گولی کو
للچائی نظروں سے تکتے رہتے ہیں
بربادی کا ماتم
مجھ کو
گولی کے رنگوں سے ہلکا لگتا ہے ●●

ماں کے انتقال پر

اللہ جی
ہم سو نہیں پاتے
امی کو کب بھیجو گے
نانی کہتی ہیں
تم ہم سے روٹھے ہو
لیکن اب ہم
روزانہ مکتب جائیں گے
تم کو تختی پر لکھیں گے
اسلم، مسٹر گندے ہیں
ان کے ساتھ نہیں کھیلیں گے
اللہ جی
اب مان بھی جاؤ
چاہو تو
امی کے بدلے
ہم سے ساری چیزیں لے لو
گیند بھی لے لو
اور گولی بھی
لٹو اور غلیل بھی لے لو
لیکن ہم کو امی دے دو
ہم کو ہماری امی دے دو ●●

آخری کھلونے کا ماتم

میں سوتیلا بیٹا
اپنے باپ کی تیسری بیوی کا
ان تینوں میں
پہلے میری ماں آئی
پھر میں آیا
لیٹا
بیٹھا
کھڑا ہوا دیوار پکڑ کر
چلنا جب آیا تو ماں کو روگ لگا
میرے کھلونے
سستے اور مٹی کے تھے
سب ٹوٹ گئے
باری باری سب کی خاطر رویا میں
لیکن ماں کے مرنے پر
میں رویا نہیں
ٹوٹا تھا
اور بکھرا تھا
جیسے میرے کھلونے ٹوٹے بکھرے تھے
میرا بچپن
میرا آخری کھلونا تھا
جس کی کرچیں
اب بھی مجھ میں چبھتی ہیں
اور ٹوٹنے کی آوازیں
گونجتی ہیں ●●

رباعیات

رضوان واسطی

کہتے ہیں کسے کون مکاں کیا شے ہے
یا کب سے ہے کب تک ہے زماں کیا شے ہے
وہ ہے یہی کافی ہے سمجھنے کے لیے
اب اس سے غرض کیا کہ کہاں کیا شے ہے

دھاگے کا جگر جسم میں جلتا ہے کوئی
تو موم کی مانند پگھلتا ہے کوئی
اور تم تمہیں احساس بھی شاید نہ رہا
حیرت ہے کہ ایسے بھی بدلتا ہے کوئی

سنتا تھا کبھی میں بھی بہت نام فراق
اب سمجھا تجربے سے ہے کیا شام فراق
ٹوٹی ہوئی اک سانس ہے آغاز وصال
اک آخری ہچکی فقط انجام فراق

محاسبہ

اختلاف رائے بہر حال کوئی بری چیز نہیں ہے اور نہ ہی کوئی ایسی چیز ہے جو انتشار کا سبب بنتی ہو۔ فلسفہ و ادب میں اس کی گنجائش نسبتاً زیادہ ہوتی ہے کہ یہاں حرف آخر کچھ نہیں ہوتا۔ اختلاف رائے صحت مند ذہن کی علامت ہے لیکن اس کا اظہار ایک نہایت مشکل کام ہے۔ اکثر دیکھا جاتا ہے کہ انسان توازن کھو بیٹھتا ہے اور بات بدمزگی تک پہنچ جاتی ہے جو قلم کار کی اصل شخصیت کا راز کھول دیتی ہے اور اس کی تربیت سے لے کر اس کے ذہنی پس منظر تک کو بے نقاب کر دیتی ہے۔ دلائل کے ذریعہ اپنا موقف واضح کرنا مشکل کام ہے لیکن اس کے برعکس طعنوں کے پتھر مارنا یا کسی کی کردار کشی آسان ترین کام ہے۔ ہم اس نوع کے اختلاف رائے سے اپنی برأت کا اعلان کرتے ہیں۔

''محاسبہ'' کے عنوان کے تحت ہم اختلاف رائے کی اس گراں قدر روایت کی توسیع میں دلچسپی رکھتے ہیں جو کشادہ قلبی، وسیع النظری اور روشن خیالی سے عبارت ہے اور جو ذہن و دل کے تاریک گوشے روشن کرنے کے ساتھ ساتھ غور و فکر کے لیے نئے دریچے بھی کھولتی ہے، یہ اور بات ہے کہ فکر ہر کس بقدر ہمت اوست۔

زیر نظر شمارے میں ہم ظفر اقبال کے دو مضامین شائع کر رہے ہیں جو ایک طرح سے انتظار حسین، منیر نیازی اور ناصر کاظمی کے ادبی افکار کا محاسبہ ہے۔ اس ضمن میں ہماری رائے محفوظ ہے جس کا اظہار کیے بغیر اسے من و عن قارئین کی خدمت میں پیش کیا جا رہا ہے۔

اس ضمن میں آپ کی بے لاگ رائے کا ہم خیر مقدم کرتے ہیں بشرطیکہ وہ اختلاف برائے اختلاف نہ ہو۔

ا۔ن۔

کچھ اختلاف کے پہلو نکل ہی آتے ہیں

ظفر اقبال

میرے اور محبی انتظار حسین کے دیرینہ معاشقے کو یک طرفہ تو نہیں کہا جا سکتا، البتہ اتنا ہے کہ میں ان کی نثر کا ہمیشہ سے مدح خواں ہوں تو وہ میری شاعری کی پورے طور سے تصدیق نہ بھی کرتے ہوں، اسے برداشت ضرور کرتے ہیں۔ انتظار صاحب فکشن لکھتے ہیں تو میں شعر کہتا ہوں، چنانچہ میں فکشن کے بارے میں جتنی جان کاری کا دعویٰ کر سکتا ہوں، انتظار صاحب کو بھی قدرتی طور پر شاعری کے بارے میں اتنی ہی جان کاری رکھنے کا دعویٰ ہو سکتا ہے۔ اگر وہ اس سے زیادہ پر زور دیتے ہوں تو یہ بہر حال ایک استثنائی صورت ہوگی۔

اس تحریر کا محل یوں بنا کہ پانچویں جون (۲۰۰۵) کو میں نے حلقہ ارباب ذوق، لاہور کے ۶۶ ویں سالانہ اجلاس میں صدارتی خطبہ پیش کیا جس پر انھوں نے کالم لکھا جو ۲۶ جون (۲۰۰۵) کو ''ڈان'' میں ''پوائنٹ آف ویو'' کے تحت شائع ہوا۔ خطبے میں، میں نے جو سوالات اٹھائے تھے، انھوں نے ان سے نہ صرف اتفاق کیا بلکہ تعریف بھی کی۔ کالم کے آخر میں دو باتیں انھوں نے بطور خاص کہیں۔ ایک تو یہ کہ ظفر اقبال شاعری کی نسبت اپنی نثر میں زیادہ قائل کرتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ظفر اقبال نے دلیل و منطق کے حوالے سے جتنا کچھ سیکھا ہے، اسے اپنی شاعری میں رو بہ راہ نہیں کر سکے۔

ان کا خیال درست ہو سکتا ہے لیکن چونکہ انھوں نے ایک سوال اٹھایا ہے، اس لیے اس کا جواب دینا بنتا ہے جسے ذاتی وضاحت کے طور پر ہرگز نہ لیا جائے، کیونکہ اس میں ایک آدھ بنیادی اصول بھی ملوث ہے، اور وہ یہ کہ شاعری قائل نہیں کرتی، نہ ہی یہ اس کا کام ہے بلکہ یہ صرف آپ کو متاثر کرتی ہے۔ دوسرے یہ کہ شاعری قائم بالذات ہوتی ہے، نثر نہیں۔ کیونکہ نثر کو جھٹلایا بھی جا سکتا ہے۔ شاعری کو اس لیے نہیں کہ وہ تو پہلے ہی جھوٹ سچ کا آمیزہ ہوتی ہے یعنی جب تک اس کے سچ میں جھوٹ کی آمیزش نہ کی جائے، یہ شاعری بنتی ہی نہیں۔ اس لیے اس سے قائل کرنے کی توقع ہی نہیں کی جا سکتی۔

گڑبڑ یہ ہوئی ہے کہ گزشتہ نصف صدی میں شاعری کا مزاج اور موسم تبدیل ہو گیا ہے۔ اساتذہ کرام سے بات شروع کریں تو شعر اب اس طرح نہیں کہا جاتا جس طرح اساتذہ کہتے تھے، نہ ہی شعر کی

تحسین اس طرح کی جاتی ہے۔اس ضمن میں جن حضرات کے ذہن پختہ اور راسخ ہو چکے ہیں اور وہ اپنے آپ کو اَپ ڈیٹ کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتے، ان سے اس سلسلے میں گلہ شکوہ فضول ہے کیونکہ عمر کے اس مرحلے میں ان سے کسی تبدیلی فکر کی توقع نہیں کی جاسکتی۔ پرانا، روایتی اور مروج پیرایہ اظہار اگر مکمل طور پر متروک نہیں ہو چکا تو اکھڑی اکھڑی آخری سانسیں لینے کی کوشش ضرور کر رہا ہے جب کہ سب کے لیے نئی طرز وروش پر چلنا ضروری بھی نہیں ہوتا کیونکہ یہ اپنا راستہ خود بناتے ہیں۔ ناصر کاظمی کی مثال ہمارے سامنے کی بات ہے اور یہ کہے بغیر نہیں رہا جاتا کہ اتنے تھوڑے عرصے میں ناصر کی شاعری کا آب ورنگ کافی حد تک اتر چکا ہے۔ ہجرت کا استعارہ منیر نیازی کے علاوہ خود انتظار حسین کے ہاں بھی برسر کار ہے لیکن ناصر کی شاعری میں اس پر زور ضرورت سے زیادہ ہونے سے یہ اس کی شاعری کے حسن تناسب کے خلاف گیا ہے۔ نیز اس کی شاعری کو اگر میر کی توسیع بھی سمجھ لیا جائے تو سوال پیدا ہوگا کہ خود یعنی اور یجنل ناصر کہاں ہے؟ کیونکہ میر تو ناصر کے بغیر بھی موجود ہے اور رہے گا۔

پھر ایک اور افسوس ناک صورت حال یہ بھی ہے کہ ناصر کے ہاں بھرتی کے اشعار کی تعداد حیران کن حد تک بہت زیادہ ہے جنہیں پڑھتے ہوئے خود قاری کو خفت محسوس ہوتی ہے کہ ناصر کاظمی نے ایسے ایسے معمولی شعر بھی کہہ رکھے ہیں۔ ''پہلی بارش'' تو سراسر ہی کاغذ اور روشنائی کے زیاں ہی کے ذیل میں آئے گی۔ چنانچہ جہاں منیر نیازی کی طرح ناصر کاظمی کا کینوس بے حد محدود ہے، وہاں اس کے کلام میں جدید طرز احساس تک ڈھونڈنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ جب کہ عموماً چھوٹی بحروں میں کہے گئے ناصر کے دو درجن اشعار ہی ایسے ہوں گے جو ناصر کے نام کو زندہ رکھنے میں مددگار ہو سکیں گے۔ میں پہلے بھی یہ بات لکھ چکا ہوں کہ احمد مشتاق، ناصر سے بہتر شاعر ہے کیونکہ وہ میر سے بچ نکلنے میں کامیاب ہے، کیونکہ میر تو ایسا بلیک ہول ہے جس کے اندر داخل ہو کر کوئی چیز باہر آ ہی نہیں سکتی۔ پھر سب سے بڑی بات یہ ہے کہ احمد مشتاق کا پیرایہ اظہار ناصر سے مختلف بھی ہے اور جدید بھی۔ بنیادی بات یہ بھی ہے کہ شعر کی تاثیر اور معنی کی معنویت کے بارے میں نکتہ نظر تیزی کے ساتھ تبدیلی کی زد میں ہے، جس سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا۔

پچھلے دنوں میں نے انیس ناگی سے کہا کہ آپ لوگوں (انتظار حسین، ڈاکٹر سہیل احمد خاں، انیس ناگی) کی سوئی ابھی تک منیر نیازی اور ناصر کاظمی پر اٹکی ہوئی ہے جب کہ منیر نیازی کا کرافٹ کم زور اور ناصر کاظمی کے ہاں بھرتی کے اشعار کی بھرمار ہے۔ انھوں نے میرے ساتھ اتفاق کرتے ہوئے کہا کہ وہ ان دونوں کی ری اسیس منٹ کر رہے ہیں اور بہت جلد اپنی نظر ثانی شدہ رائے ان کے بارے میں ظاہر کریں گے۔ منیر نیازی نے لفظ ''اندیشے'' کو ''سموسے'' کے وزن پر باندھا تو سب سے پہلے اس کا نوٹس میں نے لیا تھا۔ اسی طرح وہ الفاظ کے استعمال میں بھی واجب احتیاط روا نہیں رکھتے، مثلاً اس مطلع میں:

میری ساری زندگی کو بے ثمر اس نے کیا
عمر میری تھی مگر اس کو بسر اس نے کیا

لفظ ''اس'' تین دفعہ آیا ہے، جو کچھ اچھا نہیں لگتا۔ ''ادب لطیف'' کے ایک سال نامے میں کئی سال پہلے جس

کے ایڈیٹر اس وقت انتظار حسین تھے، میری غزل شائع ہوئی جس میں یہ شعر بھی تھا:

آیا جب دوسرا کنارہ
دریا دریا کے پار نکلا

منیر نیازی نے یہ شعر بہت بعد میں کہا:

اک اور دریا کا سامنا تھا منیر مجھ کو
میں ایک دریا کے پار اترا تو میں نے دیکھا

میں یہ نہیں کہتا کہ منیر نیازی کے اس شعر کا محرک میرا شعر تھا لیکن اسے بعید از قیاس اس لیے قرار نہیں دیا جاسکتا کہ سینئر اور معروف شعرا ایسا کر لیا کرتے ہیں جس کی دلچسپ مثال منیر نیازی کا یہ شعر ہے:

کجھ انج دی راہواں اوکھیاں سن کجھ گل وچ غم دا طوق وی سی
کجھ شہر دے لوگ دی ظالم سن، کجھ مینوں مرن دا شوق دی سی

اس شعر کے بارے میں ممتاز سرائیکی پنجابی شاعر طالب جتوئی عرصہ دراز تک احتجاج کرتے رہے کہ یہ شعر من وعن ان کا ہے جو منیر نیازی نے ہتھیا لیا ہے لیکن ان کی ایک نہ سنی گئی۔ اس کا ثبوت خود منیر نیازی کی اسی نظم کے اندر موجود ہے جس کے اس سے پہلے والے شعر کا مصرع اس طرح سے ہے:

کس دا دوش سی، کس دائیں سی ایہہ گلاں ہن کرن دیاں نئیں

جس کا بحر ہی مذکورہ بالا متنازعہ شعر سے مختلف ہے اور لگتا ہے کہ یہ شعر بعد میں ٹانکا گیا ہے۔

اداسی اور حزن ویاس ناصر کاظمی کی شاعری کا کلیدی جوہر ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ بدلے ہوئے شعری تناظر میں اداسی اور گریہ وشیون کی کیا اہمیت ومعنویت باقی رہ گئی ہے کیونکہ زندگی اگر محض رونے پیٹنے اور آہ وبکا سے عبارت نہیں ہے تو شاعری زندگی کے علی الرغم اسی کام کے لیے کیوں کر مخصوص ہو سکتی ہے۔ بے شک ناصر کاظمی کے ہاں یہ خاصیت میر ہی کے ہاں سے آئی ہے لیکن میر کے ہاں صرف نالہ وشیون ہی نہیں بلکہ پھکڑ پن، ہجو، ہزل، ابتذال، عامیانہ پن اور مزاح بھی ہے جب کہ ناصر نہ صرف اپنی شاعری میں لیے دیے رہتے ہیں بلکہ غزل جیسی محدود صنف سخن کو مزید محدود کرنے کا سبب بھی بنے ہیں، حتیٰ کہ ناصر کی لفظیات بھی معدودے چند ہیں جن کی وہ تکرار ہی کرتے نظر آتے ہیں جو منیر نیازی اور ناصر کے ہاں ایک مشترک صورت حال ہے مثلاً شہر، نگر، چاند، جنگل وغیرہ، جب کہ جتنے الفاظ میر نے اپنی شاعری میں برتے ہیں، شاید ہی کسی اور شاعر کو اتنی توفیق ہوئی ہو۔ ناصر کاظمی کی ایک لڑکے کے ساتھ عشق کی داستانیں تو بہت مشہور ہوئیں لیکن میر کی طرح لونڈے کا لفظ وہ اپنی غزلوں میں ایک بار بھی استعمال نہ کر سکے۔ میر ہی کا تتبع کرنے والے ایک اور شاعر فراق گورکھپوری کے ہاں بھی معمولی اور بھرتی کے اشعار کی وہ فراوانی ہے کہ خدا کی پناہ۔

ناصر کو ایک فائدہ یہ بھی حاصل ہوا کہ ریڈیو سے منسلک ہونے کی بنیاد پر ان کی متعدد غزلیں گائی بھی گئیں جو اس کی شہرت کا باعث بنیں، حتیٰ کہ یہ غزل بھی جس کے مطلع کا پہلا مصرع ہے:

نئے کپڑے بدل کر جاؤں کہاں اور بال بناؤں کس کے لیے

یہ مصرع محل نظر اس لیے بھی ہے کہ نئے کپڑے بدل کر جانے کا مطلب پرانے کپڑے پہن کر جانا ہے جب کہ ناصر اس کے برعکس مفہوم ادا کرنا چاہتے تھے، حالانکہ نئے کپڑے پہن کر کہنے میں بھی کوئی امر مانع نہیں تھا، اس طرح یہ مصرع کہ:

خزاں پتوں میں چھپ کر رو رہی ہے

بھی قابل توجہ ہے کہ خزاں تو آتے ہی پتوں کا صفایا کر دیتی ہے تو اس کے چھپ کر رونے کے لیے پتے کہاں سے آ گئے؟ احمد مشتاق کی غزلیں گائی نہیں گئیں لیکن اس کے باوجود وہ ناصر سے الگ اور چمکتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔

شاعری میں دلیل و منطق سے قائل ہونے والے نقاد اسی شاعری کا بول بالا کرتے دکھائی دیتے ہیں جو پہلے ہی ایسی شاعری سے قائل ہونے پر تلے اور ادھار کھائے بیٹھے ہوں۔ ہمارا نقاد چونکہ لازمی طور پر جانب دار ہے اور یہ بات میں پہلے بھی کئی بار کہہ چکا ہوں، اس لیے وہ دلیل و منطق کو بھی محض ڈھال کے طور پر استعمال کرتا ہے تا کہ اس کی جانب داری بالکل اظہر من الشمس ہو کر ہی نہ رہ جائے۔ چنانچہ ہمارے ہاں نہ صرف یہ کہ نقاد کا وقار مجروح ہوا ہے بلکہ اس نے اپنے ممدوح شاعر کو بھی فائدے کے بجائے الٹا نقصان پہنچایا ہے کہ نقاد کی جانب داری بہر حال ایک ردعمل پیدا کرتی ہے جس کی زد میں وہ شاعر خود ہی آ جاتا ہے۔

اگر یہ بات نہیں تو آخر کیا وجہ ہے کہ پاکستان میں نقاد دوا کے طور پر بھی استعمال کرنے کے لیے دستیاب نہیں ہے اور تخلیق کاروں کو بھارتی نقادوں کی طرف ہی نظر اٹھا کر دیکھنا پڑتا ہے۔ یہاں تو لطیفہ یہ بھی ہوا کہ نقاد تخلیق کار پر بالادستی کا بھی نہ صرف خواہش مند ہے بلکہ اس کے لیے ہاتھ پاؤں مارتا بھی نظر آتا ہے۔ حالانکہ تخلیق پر ہی تنقید انحصار کرتی ہے جب کہ تخلیق، تنقید اور نقاد کے بغیر بھی گزر اوقات کر سکتی ہے۔ یہاں دوسری گڑبڑ یہ ہوئی کہ اردو انگریزی اخبارات کا جو بھی ادبی وقائع نگار، رپورٹر یا کالم نگار تھا، وہ نقاد بن بیٹھا ہے جس میں میرے جیسے تیس مار خاں بھی شامل ہیں۔ ہمارے ہاں تنقید کی پتلی حالت کا اندازہ اسی بات سے لگایا جا سکتا ہے۔ پھر ستم بالائے ستم یہ ہوا کہ ایسے اخباری تنقید نگار اپنے نقاد ہونے اور کہلانے میں سنجیدہ بھی ہوتے گئے اور باقاعدہ حکم لگانا اور فتوے دینا شروع کر دیا، حالانکہ سنجیدہ ادبی قاری انھیں سنجیدگی سے لیتا ہی نہیں ہے۔ لہٰذا اصولی اور ایمان داری کی بات تو یہ ہے کہ تخلیق کار اور نقاد دونوں کو چادر سے باہر پاؤں نہیں پھیلانا چاہئیں کہ دونوں کا بھلا اسی میں ہے۔ تاہم تخلیق کاروں کی تو آپسی مسابقت اور رقابت قدرتی ہوتی ہے اور وہ سمجھ میں بھی آتی ہے لیکن نقاد کا تخلیق کاروں کے درمیان کسی تعصب یا اپنے ذہنی تحفظات کے تحت فرق رکھنا کبھی مناسب قرار نہیں پا سکتا، البتہ نقاد حضرات آپس میں یہ رویہ اپنائیں تو انھیں اس کا حق بھی پہنچتا ہے کہ یہ کوئی ان ہونی بات نہیں ہوگی۔

ہمارے محبوب فکشن رائٹر انتظار حسین کو اہل زبان ہونے کے حوالے سے بھی بعض حلقوں کی طرف سے ان کے نوسٹلجیا کے بہانے سب و شتم کا ہدف بنایا جاتا ہے۔ ہم جیسے بے مایہ لوگ اس طرز فکر سے

عدم اتفاق کا اظہار بھی کیا کرتے ہیں۔ ایسے ہی بعض حضرات کے نزدیک انتظار حسین تنقید لکھنے سے پہلے تعصب کی عینک لگانا کبھی نہیں بھولتے۔ لیکن اگر خدانخواستہ ایسا ہے بھی تو اس عمر میں آ کر ذہن اس قدر راسخ اور پختہ ہو چکا ہوتا ہے کہ اس میں تبدیلی کی نہ صرف یہ کہ کوشش نہیں کی جا سکتی بلکہ اس کی تمنا کرنا بھی لاحاصل ہی رہتا ہے اور فلسفہ باہم وجودیت پر ہی گزر اوقات کرنا پڑتی ہے۔

علاوہ ازیں، نقاد کا اصل کام تو یہ ہے کہ وہ کسی تخلیق میں سے اچھائیاں تلاش کر کے بیان کرے۔ اگرچہ تخلیق پارے میں ممکنہ برائیاں اور خامیاں بیان کرنے کی بھی ممانعت نہیں ہے، لیکن یہ سارا کام کرتے وقت، وہ معروضی رویہ اختیار کرے اور انصاف کا دامن ہاتھ سے نہ چھوڑے۔ بے شک یہ بہت مشکل کام ہے لیکن اگر نقاد نے صحیح معنوں میں نقاد کہلانا ہے تو اسے یہ دشوار گھاٹی سر کرنا ہی ہوگی کہ یہ اس کی کھوئی ہوئی عزت بحال کرنے کے لیے بھی ضروری ہے جس کے بغیر وہ نکو تو بن اور کہلا سکتا ہے، نقاد نہیں۔ اب یہ الگ بات ہے کہ نقاد خود صحیح معنوں میں نقاد کہلانے میں دل چسپی رکھتا ہے یا اپنی مصلحتوں کا اسیر رہنے پر بھی مطمئن ہے۔

برادرم انتظار حسین میری شاعری کے بارے میں جو چند ذہنی تحفظات رکھتے ہیں، اور جو ان کی متعلقہ تنقیدی تحریروں میں کبھی کھل کر، اور کبھی بین السطور جھانکے جا سکتے ہیں، اس کے اپنے اسباب ہیں جو میری شاعری کے شاخسانے بھی ہیں اور انتظار صاحب کی اپنی ترجیحات بھی اس میں اپنا کردار ادا کرتی ہیں، اور اسی حسن اختلاف سے مکالمے کا دروازہ کھلتا ہے جس کا اب ہمارے ہاں زیادہ رواج نہیں رہ گیا ہے، لہٰذا ہم دونوں کو اس سلسلے میں دفاعی پیرایہ اختیار کرنے کی ضرورت نہیں ہے کیونکہ جہاں میری طرف سے موصوف کے طرز تحریر کی رطب اللسانی انھیں کوئی فائدہ پہنچا سکتی ہے نہ ان کی ترجیحات سے میرے انہدام کا کوئی خطرہ موجود ہے کیونکہ دونوں ان حدود سے کافی آگے جا چکے ہیں۔ اور ایک دوسرے کی تحریروں میں دلچسپی ظاہر کرنا ترک بھی نہیں کر سکتے کہ یہ دونوں کی مجبوری ہے اور یہی اس مجبوری کی خوب صورتی بھی ہے۔

اب ہم اصل مسئلے کی طرف لوٹتے ہیں جو یہ ہے کہ شاعری اب وہ نہیں رہی ہے جو کبھی تھی۔ اس کی تحسین و تفہیم میں بہت تبدیلیاں آ چکی ہیں جو یار لوگوں کی سمجھ میں نہیں آ رہیں، اور اگر آ رہی ہیں تو وہ اپنی مصلحتوں کے تحت اسے تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہیں۔ جہاں تک دلیل و منطق کا تعلق ہے تو اگر سچ پوچھیے تو شاعری کی طرح یہ علم فکشن میں بھی کوئی کردار ادا نہیں کرتا کہ ہر پھر کر شعر و ادب کی کلیدی حیثیت تازگی اور تازہ کاری ہی قرار پاتی ہے۔ بھارت کے حبیب حق نامی ایک صاحب لکھتے ہیں کہ شعر تو وہ ہے جسے پڑھ کر آنسو نکل آئیں۔ لاحول ولاقوۃ۔ اگر آنسو ہی نکالنا مقصود ہوں تو گلیسرین کا استعمال ہی فوری طور پر نتیجہ خیز ہو سکتا ہے، اس کے لیے اشک آور شعر تلاش کرنے کی کیا ضرورت ہے۔

ممکن ہے کہ مایوس اور اداس کر دینے والی شاعری میں دلیل و منطق بھی کوئی کردار ادا کرتے ہوں لیکن سراسر ایسی شاعری کی نحوست سے بھی تو انکار نہیں کیا جا سکتا کہ انسان کو مستقل طور پر مضمحل اور بے عمل بناتی ہے جو کہ جدید معاشرے کا انسان ہرگز نہیں بننا چاہتا۔ وہ تو شاعری ہی کے لیے وقت نکالنے پر تیار نہیں ہے، چہ جائے کہ اسے سپرد حزن و یاس ہی کر کے رکھ دیا جائے۔ میر اسی لیے اس قدر متنوع اور بوقلموں ہیں کہ

خود زندگی ایسی ہے۔ ناصر کاظمی کا Caliber میر سے بہت چھوٹا ہے، اسی لیے وہ میر کی دریا صفت شخصیت کے سامنے محض ایک جوئے کم آب لگتے ہیں۔

سو، اس مصروف ترین زمانے میں قاری اگر شاعری پڑھتا ہے تو لطف اندوز ہونے کے لیے، نہ کہ کڑھنے اور منھ بسورنے کے لیے۔ بے شک دلیل و منطق پر مبنی شاعری کے ذریعے اسے آنسو بہانے پر بھی مجبور کیا جا سکتا ہے، حالانکہ سوگوار ہونے کے لیے اس کے پاس دیگر اسباب کی بھی کمی نہیں ہوتی۔ چنانچہ شاعری سے اگر کوئی کام لینا مقصود ہو تو قاری کو غموں سے چور اور نڈھال کر دینے کی نسبت کیا یہ بہتر نہیں کہ اسے کسی حیرت، کسی تحرک یا کسی مسرت و محبت سے روشناس کرایا جائے جو بہ یک وقت مثبت عناصر بھی ہیں اور ایک طرح کی فعالیت اور خود اعتمادی بھی پیدا کرتے ہیں یا کم از کم یہ کام ملا جلا تو ہونا چاہیے۔

پھر اصل مصیبت یہ بھی ہے کہ دلیل و منطق کے زیر سایہ پروان چڑھنے والی شاعری، بجائے خود تازگی دشمن بھی ہوتی ہے کہ اپنی اصل میں وہ فارمولا اور روٹین کی شاعری ہوتی ہے کہ نئے اطراف اس کے لیے شجر ممنوعہ کی حیثیت رکھتے ہیں کیونکہ سکہ بند قاری کسی اور طرح کی شاعری کو پسند کرتا ہے نہ اس کی تمنا ہی کرتا ہے۔ اگر شاعر کے ذہن میں شعر کا کوئی سانچہ ہوتا ہے تو قاری بھی ایک سانچہ اپنے اندر رکھتا ہے جس سے شعر پڑھتے وقت وہ ادھر ادھر نہیں ہوتا، اسی لیے تو میں کہا کرتا ہوں کہ نئے شاعر کا کام دہری نوعیت کا ہے کیونکہ اس ساتھ ساتھ قاری کی تربیت بھی کرنی پڑتی ہے جس میں کٹر قسم کے قاری بھی شامل ہوتے ہیں۔ چنانچہ نئے شاعر کا سابقہ ایسے قاری سے بھی پڑتا ہے اور سکہ بند نقاد سے بھی، اور یوں اس کا کام دہرے سے بھی تہرا ہو جاتا ہے۔ نقاد کا کام لکیر کا فقیر ہو کر بیٹھ جانا نہیں بلکہ مستقبل پر نظر رکھنے کے ساتھ ساتھ نئے شاعر کی رہ نمائی کرنا بھی ہے لیکن اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ گزرتے ہوئے زمانے کے ہم راہ اپنے آپ کو اَپ ڈیٹ بھی کر رہا ہو کیوں کہ اس کا احاطہ کار صرف ایک شاعر یا چند مخصوص شعرا تک محدود نہیں ہوتا۔ اس پر لازم ہے کہ وہ نظریہ سازی بھی کرے اور جہاں تک ہو سکے، معروضی اور غیر جانب دار بھی رہے۔ اس کے علاوہ اس کا کوئی جواز نہیں ہے کہ اسے تو وقت سے بہت آگے ہونا چاہیے اور یہی اس کی ذمہ داری بھی ہے لیکن افسوس تو اس بات کا ہے کہ نقاد کو اس کی اصل ذمہ داری کا احساس دلانے کی بھی ضرورت پیش آتی رہتی ہے، حالانکہ یہ ایک سراسر تخلیقی رویہ ہے جو نقاد کے اندر سے خود پھوٹنا چاہیے۔

چنانچہ جہاں میں انتظار حسین سے بہ صد ادب یہ عرض کروں گا کہ وہ ناصر کاظمی اور منیر نیازی سے آگے دیکھنے کی بھی کوشش کریں، اور یہ کہ ناصر کی کوتاہیوں، کمیوں، محدودات اور اس کی شاعری کی روز افزوں خستہ لباسی سے درگزر کرتے رہنا، ناصر کاظمی کو کوئی فائدہ نہیں پہنچا سکتا بلکہ یہ رویہ برقرار رکھنے سے بطور نقاد آپ کی اپنی استقامت اور عمدگی معرض سوال میں آ سکتی ہے، وہاں میں شمس الرحمٰن فاروقی سے بھی گزارش کروں گا کہ اب وقت آ گیا ہے کہ وہ ظفر اقبال سے آگے کی بھی بات کریں کہ آگے کیا ہونا چاہیے، پیش تر اس کے کہ یہی کام ڈاکٹر گوپی چند نارنگ یا کوئی اور کر گزرے کہ رہوار وقت کو لگام نہیں دی جا سکتی، زیادہ سے زیادہ آپ رکابوں میں پاؤں جمائے رکھ سکتے ہیں۔

ناصر کاظمی کے ساتھ ایک ٹریجیڈی یہ بھی ہوئی کہ اس نے مذہب میر تو اختیار کر لیا، لیکن وہ جو کہا گیا ہے کہ دین میں پورے کے پورے داخل ہو جاؤ، تو وہ بہ وجوہ ایسا نہیں کر سکے اور جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، میر کے لاتعداد رنگوں، لہجوں اور آوازوں میں سے صرف ایک یعنی اداسی ہی پر اکتفا کر کے بیٹھ گئے اور اپنا وہی حال کر لیا جو دین کے ایک حصے پر عمل پیرا ہو کر بقایا سارے دین کو نظر انداز کر دینے والوں کا ہوتا ہے۔ بے شک میر کے دین شعر پر مکمل طور پر عمل پیرا ہونا کوئی بچوں کا کھیل نہیں ہے کیونکہ ایسا کرنے کے لیے میر جیسی حوصلہ مند شخصیت بھی درکار ہوتی ہے جس سے ظاہر ہے کہ ناصر کاظمی بہرہ ور نہیں تھے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے یہ بات بطور خاص لکھی ہے کہ میر نے اپنی شاعری میں اتنے ہزار الفاظ استعمال کیے ہیں جو کسی دوسرے شاعر نے آج تک نہیں کیے۔ اس پر میں نے یہ فقرہ تو جمایا تھا کہ میر بہر حال شاعری کر رہے تھے، کوئی لغت تو مرتب نہیں کر رہے تھے۔ تاہم یہ بس ایک فقرہ ہی تھا کیونکہ اس وقت جب کہ اردو زبان کو آگے بڑھایا جا رہا تھا تو اس سے بڑا کنٹری بیوشن اور خدمت اس حوالے سے اور کیا ہو سکتی تھی۔ ''شعر شور انگیز'' لکھنے کا ایک جواز یہ بھی ہو سکتا ہے۔ اسی طرح شیکسپیئر نے اپنی تخلیقات میں جس کثرت سے انگریزی الفاظ استعمال کیے ہیں، اس کا بطور خاص ذکر اور تحسین کی جاتی ہے جب کہ ''میری'' ہوتے ہوئے بھی ناصر کاظمی نے زیادہ الفاظ کے استعمال پر توجہ دینے کے بجائے اپنی لغت کو مزید سکیڑ کر رکھ دیا۔

انتظار حسین کو ناصر کی، بلکہ صرف ناصر ہی کی شاعری پسند خاطر ہونے کی وجہ اس شاعری کے دلیل و منطق پر پورا اترنے کی خاصیت بھی ہو سکتی ہے کہ دو جمع دو، چار خالصتاً دلیل و منطق کے تابع ایک معروف اصول ہے۔ یوں دیکھیے تو ناصر کی شاعری اس دو جمع دو، چار سے آگے بڑھتی نظر نہیں آتی کہ سب کچھ بعض جگہوں پر قابل تعریف ہونے کے باوجود، اس قدر واضح ہے کہ قاری کے لیے کچھ سوچنے یا افزائش معنی کی کوئی گنجائش ہی نظر نہیں آتی۔ سو، قاری ان اشعار کو، جو زیادہ تر سہل ممتنع ہی کے ذیل میں آتے ہیں، اور جو بجائے خود ایک وصف سمجھا جاتا ہے، محض ایک خاص ذائقے کے حصول کی خاطر پڑھتا ہے، معنی آفرینی کے لیے نہیں جو مثلاً غالب کے اکثر اشعار میں دستیاب ہے، جنہیں پڑھ کر ہر بار کوئی اضافی معنی بھی اپنی بہار دکھانے لگتا ہے اور جو مابعد جدیدیت کے وضع اصول کے مطابق، تاحال منسوخ نہیں ہوا ہے، کثیر المعنویت کے تقاضوں کو بھی پورا کرتا ہے۔

اصل المیہ یہ بھی ہے کہ ایسے اشعار جو اپنی سادگی بیان کے باعث ضرب المثل کی بھی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں، بالآخر ان کی تو افادیت اول تو موقع محل کے استعمال تک محدود ہو جاتی ہے، دوسرے وہ زیر استعمال سکوں کی طرح گھس گھسا کر اپنی ساری خوب صورتی کھو بیٹھتے ہیں، حتیٰ کہ بازار میں چلنے کے قابل بھی نہیں رہتے کیونکہ بنیادی تازگی سے وہ پہلے ہی محروم ہوتے ہیں۔ البتہ گویوں کے استعمال کے لیے وہ پھر بھی موجود اور برقرار رہتے ہیں کیونکہ گائیکی میں شاعری کا کردار اتنا نہیں ہوتا جتنا کہ دھن اور ساز و آواز کا ہوتا ہے۔ اس کی مثال میں ہٹ ہونے والے دو معروف گانوں سے دوں گا جن میں ایک تو یہ ہے کہ ''ہم تم اک کمرے میں بند ہوں اور چابی کھو جائے'' اور دوسرا ''چرا لیا ہے تم نے جو دل کو، نظر نہیں چرانا صنم''۔ اب

دیکھیں کہ ان میں خیال موجود ہے لیکن ان گانوں کا کوئی بھی مصرع موزوں نہیں ہے، زیادہ سے زیادہ اس نثر کو حسب ضرورت مقفیٰ کر دیا گیا ہے اور بس۔ جب کہ غزل میں تو اس کے پورے ڈسپلن کو بروئے کار لانا پڑتا ہے۔ چنانچہ شاعری جہاں ساز و آواز کی محتاج ہو کر رہ جائے اس کے بارے میں کیا اور کس حد تک خوش گمانی اختیار کی جاسکتی ہے۔

اپنے پہلے بیان کی طرف لوٹتے ہوئے کہ ناصر کاظمی نے میر کے رسوم شاعری میں سے صرف ایک یعنی اداسی کا اتباع کیا، یہی اس کا امتیازی نشان قرار پایا اور وہ اسی پر قانع ہو کر بیٹھ گئے اور اسی حوالے سے اسے یاد بھی کیا جاتا ہے۔ یاد رہے کہ اس میں اداسی پھیلانا بھی شامل ہے۔ ایک شعر دیکھیے :

ہمارے گھر کی دیواروں پہ ناصر
اداسی بال کھولے سو رہی ہے

ذرا اس شعر کا کرافٹ بھی دیکھتے چلیے۔ پہلی بات یہ ہے کہ ناصر نے اداسی کا بال کھول کر سونا فرض کر کے اسے ایک عورت میں منقلب کر دیا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ کسی عورت کا بال کھول کر دیوار پر سونا ویسے ہی محل نظر ہے اور تیسری بات یہ ہے کہ ایک عورت ایک سے زیادہ دیواروں پر کیوں کر محو خواب ہو سکتی ہے، چنانچہ اگر اداسی کے بجائے اداسیاں کہا جاتا تو بھی کسی حد تک جائز ہو سکتا تھا۔ اپنی اس عرض داشت کو ختم کرتے ہوئے یہ عرض کروں گا کہ اگر انتظار حسین واقعی میری نثر کو میری شاعری سے زیادہ قائل کرنے والی سمجھتے ہیں، اور یہ بات انھوں نے میری شاعری کو نیچا دکھانے کے لیے نہیں کہی تو اصولی طور پر یہ نثر بھی انھیں قائل کرنے کے لیے کافی ہونی چاہیے، جس کی بہ وجوہ مجھے کچھ زیادہ امید نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ ہم ایک دوسرے کے بارے میں کوئی فیصلہ نہیں کر سکتے کیونکہ حتمی فیصلہ تو وقت کرتا ہے اور بہت بعد میں جا کر۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے پچھلے برس اپنے اورینٹل کالج والے خطبے میں کہا تھا کہ کسی ادیب کے بڑا ہونے کا فیصلہ اس کا عصر کرتا ہے لیکن میں اس بارے میں تھوڑا تحفظ رکھتا ہوں کیونکہ اگر ایسا ہوتا تو اپنے عصر کا بڑا شاعر استاد ذوق کے بجائے غالب قرار دیا جاتا۔

غالب کی حالت تو اس کے عصر میں یہ تھی کہ وہ اپنے پبلشر کے پاس گیا اور اپنے دیوان کی رائلٹی کے عوض اس سے کلکتے کا کرایہ مانگا۔ پبلشر نے کرایہ تو نہ دیا البتہ اس کو مسودہ یہ کہہ کر واپس کر دیا کہ یہ قابل اشاعت نہیں ہے، چنانچہ اپنا دیوان بعد میں غالب کو خود ہی چھاپنا پڑا۔ علاوہ ازیں، عصر کی ایک خرابی یہ بھی ہے کہ کسی ادیب کے مرنے کے پچاس سال بعد تک بھی اس کے بارے میں مقامی تعصب اور لحاظ داریوں کی لہر چلتی رہتی ہے کہ اس کی بھی گزر بسر اسی معاشرے میں رہی ہوتی ہے، اس لیے میں اور انتظار حسین اپنے آپ سمیت، نہ تو کسی کو بڑا قرار دے سکتے ہیں نہ چھوٹا، ماسوائے ایک عارضی رائے ظاہر کرنے کے۔ تاہم ناصر کاظمی کی شاعری پر اپنی حتمی رائے دینے کا حق میں نے محفوظ رکھا ہے جو بہت جلد حاضر کروں گا۔ انشااللہ۔ ●●

ناصر کاظمی کی شاعری

ظفر اقبال

اپنے وقت کے نامور وکیل سر راس مسعود کے بارے میں مذکور ہے کہ ایک بار وہ کسی مقدمے میں بحث کر رہے تھے جس کے دوران انھوں نے کیس کی دھجیاں بکھیر کر رکھ دیں۔ اتنے میں ان کا کلرک ہمت کر کے اٹھا اور ان کے کان میں کہا، وہ تو اپنے مؤکل کے خلاف دلائل دے رہے ہیں۔ صاحب موصوف نے، جو اس وقت ٹُن حالت میں تھے، سر کو جھٹکا اور اور بولے، ''می لارڈ! فاضل مخالف وکیل میرے مؤکل کے مقدمے کے خلاف زیادہ سے زیادہ یہی دلائل دے سکتے تھے، اب میں اپنا کیس پیش کرتا ہوں....'' چنانچہ دھواں دھار بحث کی اور مقدمہ جیت لیا۔

یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ ناصر کاظمی کا مقدمہ میں جیت سکوں گا یا نہیں، البتہ اس کی شاعری کے خلاف جو دلائل میں اس سے پہلے دے چکا ہوں اور جو نشے کے عالم میں ہرگز نہیں دیے گئے تھے، اپنی جگہ پر موجود ہیں اور میں انھیں اون بھی کرتا ہوں۔ تاہم اتنے زیادہ منفی نکات رکھنے والے شاعر کے لیے یہ ممکن نہیں ہے کہ وہ اتنے یا ان سے بھی زیادہ مثبت نکات نہ رکھتا ہو۔ انتظار حسین کی ذات والا صفات اگر بیچ میں نہ ہوتی تو شاید اس حد تک میں یہ تردد نہ ہی کرتا کیوں کہ ہم پنجابیوں کے حوالے سے ان کے بعض تحفظات اہل زبان ہونے کے سبب بھی ہیں، حالاں کہ میں ایک جگہ کہہ بھی چکا ہوں کہ یہ حضرات اہل زبان کیسے ہو گئے کہ اہل زبان تو ہم لوگ ہیں کیوں کہ زبان اردو کی جو نشو و نما پنجاب میں ہوئی ہے، اور کہاں ہوئی ہوگی۔ ویسے بھی، انتظار حسین گزشتہ نصف صدی سے ہم پنجابی ڈھگوں کے درمیاں بود و باش رکھتے ہوئے جس حد تک اہل زبان رہ گئے ہوں گے، اس کا اندازہ بہ خوبی لگایا جاسکتا ہے۔ پھر ستم بالائے ستم یہ ہوا کہ ناصر کاظمی کو بھی اہل زبان میں شمار کر لیا گیا جن کی مادری زبان ہی کھڑی بولی تھی اور بھارت میں بھی قبل از تقسیم و مہاجرت، وہ اس علاقے سے تعلق رکھتے تھے جو کسی طور بھی اردو زبان کا گڑھ نہیں سمجھا جاتا تھا۔ چنانچہ ناصر کاظمی کے ساتھ انتظار حسین کی یہ قرابت داری بھی کچھ ایسی مضبوط بنیادوں پر قائم نہیں ہے، البتہ ہم جیسے پنجابی وہ لازمی طور پر نہیں تھے۔

عرض کرنے کا مقصد یہ بھی ہے کہ بے شک ناصر کاظمی بھی یہ بہ وجوہ اپنے آپ کو اہل زبان ہی

میں شمار کرتے تھے، تاہم لسانی لحاظ سے ان کا قارورہ چوں کہ ہم لوگوں کے ساتھ ملتا ہے، اس لیے ہم ناصر کے بارے میں جو رائے ظاہر کریں گے، اس کی ایک اپنی جداگانہ حیثیت اور اہمیت بھی ہوگی۔ اسی طرح حسن رضوی بھی اسی علاقے سے آئے تھے اور ان کی شاعری، وہ جیسی بھی ہے، اس کے کچھ قابل ذکر اور دل چسپ حصے کھڑی بولی ہی پر استوار ہیں۔ تاہم، یہ ایک عجیب بات ہے کہ ناصر کاظمی کی شاعری میں اس کی مادری زبان یعنی اس کھڑی بولی کے کوئی آثار نظر نہیں آتے، ورنہ اس کی شاعری ایک اضافی زرخیزی سے متصف ہوسکتی تھی، جیسا کہ مثلاً میری شاعری کے بعض جارحانہ پیرائے پنجابی زبان اور بالخصوص اس زبان کے اثر میں ہیں جو راوی کنارے کے علاقوں میں اب بھی بولی جاتی ہے کہ پانی اور زمین کا اثر شاعری میں در نہ آئے تو وہ شاعری بے روح اور بے کیف و رنگ رہ جاتی ہے بلکہ اس پر ایک طرح کے تصنع کا رنگ بھی چڑھ جاتا ہے۔

سو، جیسا کہ میں نے احمد مشتاق کے حوالے سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے، ناصر بھی جہاں جہاں اور جس حد تک میر کے اثرات سے بچ نکلنے میں کامیاب ہوئے ہیں، جن کے بارے میں، میں نے کبھی عرض کیا تھا:

سبھی تسلیم ہے اے معتقدِ میر مجھے
اپنے بھی شعر کی دکھلا کبھی تاثیر مجھے

وہاں وہاں وہ اپنے شعر کی تاثیر ضرور دکھاتے ہیں، مثلاً یہ اشعار دیکھیے:

گل نہیں، مے نہیں، پیالہ نہیں
کوئی بھی یادگارِ رفتہ نہیں
ابھی وہ رنگ دل میں پیچاں ہیں
جنھیں آواز سے علاقہ نہیں
ابھی وہ دشت منتظر ہیں مرے
جن پہ تحریر پائے ناقہ نہیں

☆

کبھی دیکھی تھی اس کی ایک جھلک
رنگ سا جم رہا ہے آنکھوں میں
جس نے اک عمر دل میں شور کیا
وہ بہت کم رہا ہے آنکھوں میں

اگرچہ اس غزل میں وہ میر سے دامن نہیں بچا سکے ہیں۔ اس غزل کا مطلع دیکھیے:

رقص شبنم رہا ہے آنکھوں میں
گریہ پیہم رہا ہے آنکھوں میں

یاد رہے کہ یہ اشعار میں محض حافظے کے زور پر لکھ رہا ہوں کہ سوئے اتفاق سے ناصر کا کوئی مجموعہ کلام میرے پیش نظر نہیں ہے، اور اگر ناصر کے اتنے شعر مجھے اب تک یاد ہیں تو اس کی کامیابی اس سے زیادہ اور کیا ہوسکتی

ہے کہ مجھے تو اتنے اشعار اپنے بھی یاد نہیں ہوں گے۔ کچھ شعر اور بھی دیکھیں:

وقت اچھا بھی آئے گا ناصر
غم نہ کر، زندگی پڑی ہے ابھی

☆

یاد ہے سیرِ چراغاں ناصر
دل کے بجھنے کا سبب یاد نہیں

☆

کون اس راہ سے گزرتا ہے
دل یوں ہی انتظار کرتا ہے
دھیان کی سیڑھیوں پہ پچھلے پہر
کوئی چپکے سے پاؤں دھرتا ہے
دل تو میرا اداس ہے ناصر
شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے

☆

شور برپا ہے کوچہ دل میں
کوئی دیوار سی گری ہے ابھی

ان اشعار کے عمدہ ہونے میں کوئی شک نہیں۔ میں نے اپنے تقریباً ہر سینئر ہم عصر کا لکھ کر اعتراف کیا ہے جن میں فیض احمد فیض، منیر نیازی، شہزاد احمد، احمد مشتاق اور شکیب جلالی شامل ہیں۔ فیض پر میرا مضمون چھپا تو حسن نثار کا فون آیا کہ فیض کے بارے میں، میں نے بہت کچھ پڑھا ہے لیکن اس کے متعلق تو وہ باتیں آج تک کسی نے نہیں کہیں جو آپ نے کہہ دی ہیں۔ ان میں سے ایک بات یہ بھی تھی کہ فیض کی شاعری میں ارتفاع تو ہے، مگر گہرائی نہیں ہے، اور یہ کہ فیض کی شاعری یک پرتی ہے۔ چنانچہ یہی بات میں ناصر کی شاعری کے بارے میں بھی کہہ سکتا ہوں۔ میں نے کہیں پہلے بھی کہہ رکھا ہے کہ میں اس وقت آٹھویں جماعت کا طالب علم تھا جب میں نے کلیات میر اٹھا کر اپنے دوست اسرار زیدی کو دے دی جو ان دنوں اوکاڑہ میں ہی رہائش پذیر تھے۔ جب کہ دیوان غالب مرقع چغتائی جو میں نے کافی مہنگے داموں خریدا تھا، کوئی اٹھا کر لے گیا جس پر میں نے خدا کا شکر ادا کیا کیوں کہ میں یہ جانتا تھا کہ میں نے کبھی شاعری کرنی ہے، اور اگر یہ دو جن میں نے اپنے سر پر سوار کر لیے تو پھر میں شاعری کر چکا۔ اس کے بعد سالہا سال تک میں ان دونوں کو اپنے پاس نہیں پھٹکنے دیا، بلکہ اس خوف سے میر کو تو میں نے مکمل طور پر پڑھا ہی نہیں، حتیٰ کہ دوسرے اساتذہ کو بھی، بس یوں سمجھیے کہ اٹھایا اور سونگھ کر چھوڑ دیا۔ بے شک اس رویے سے میرے اندر کچھ کمیاں بھی رہ گئی ہوں گی لیکن اس کا ایک فائدہ ضرور ہوا کہ میں اپنے آپ کو، وہ جیسا بھی تھا، دریافت کرنے میں کسی حد تک ضرور

کامیاب ہو گیا۔ ناصر کے کچھ اور شعر یاد آ رہے ہیں:

آج کی رات نہ سونا یارو
آج ہم ساتواں در کھولیں گے

ایسا لگتا ہے کہ یہ شعر ناصر نے اپنی شادی کے روز کہا ہوگا۔ خیر، اس سے ہمیں کچھ زیادہ غرض نہیں کہ شعر کو اس کے شانِ نزول سے الگ کر کے ہی دیکھنا چاہیے ورنہ اس کے معانی محدود ہو جائیں گے۔

ہر ادا آبِ رواں کی لہر ہے
جسم ہے یا چاندنی کا شہر ہے
اڑ گئے شاخوں سے یہ کہہ کر طیور
اس گلستاں کی ہوا میں زہر ہے

☆

نیند آتی نہیں تو ساری رات
گردِ مہتاب کا سفر دیکھو

چنانچہ میں یہ ثابت کرنا چاہتا تھا کہ ناصر، جب میر کے سحر سے نکلتا ہے تو باقاعدہ اپنی ایک فضا بناتا ہے جو اس کے دوسرے ہم عصروں سے سراسر مختلف اور انفرادی ہے کہ جدید اردو غزل کا سفر اس وقت یہیں تک پہنچا ہوگا۔ منیر نیازی بنیادی طور پر نظم کا شاعر تھا جب کہ اس وقت کی اس کی غزلوں میں مصحفی کا رنگ نمایاں تھا۔ اس کے دیگر ہم عصروں میں عزیز حامد مدنی، انجم رومانی، سیف الدین سیف اور حفیظ ہوشیارپوری وغیرہ تھے لیکن ان میں سے کوئی اپنا قابلِ ذکر لحن بنانے میں ناکام رہا تھا۔ فیض، ناصر کے سینئر تھے لیکن ان کی غزل نظریاتی ہونے کی وجہ سے ایک مخصوص دائرے ہی میں مقید رہی۔ سلیم احمد اور شہزاد احمد البتہ اپنا اپنا رنگ نکالنے کی الگ سے کوشش کر رہے تھے۔ شکیب جلالی کو شہرت تو میسر آئی لیکن کچھ تو اپنی بے وقت خودکشی، اور کچھ ایک مخصوص لابی کی سرپرستی کی بنا پر بھی۔ نیز چوں کہ اس نے بھی بھارت سے ہجرت کی تھی، اس لیے اہلِ زبان کی بھی وہ خصوصی توجہ کا مستحق ٹھہرا جب کہ غالباً اسی سبب سے بھارتی نقادوں نے بھی اس کی پذیرائی کی، حالاں کہ اس کے ہاں بعض اشعار کے قبولِ عام حاصل کرنے کے باوجود عمدگی کی وہ سطح اور قابلِ ذکر اشعار کی اس تعداد کا عشرِ عشیر بھی دستیاب نہیں ہے جو ناصر کے کلام میں وافر تعداد میں نظر آتے ہیں۔ حتیٰ کہ اقبال ساجد بھی ایک شعلۂ مستعجل ہی کی حیثیت رکھتا ہے کہ اس نے اپنے آپ کو بنانے کی نسبت ضائع کرنے میں زیادہ دل چسپی لی۔ عبدالحمید عدم ایک اپنا ذائقہ رکھتے تھے جب کہ کراچی کے جواں مرگ شعرا میں جمال احسانی، ثروت حسین اور ''رات بہت ہوا چلی'' کے خالق رئیس فروغ کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ناصر کے کچھ شعر اور دیکھیے:

دل دھڑکنے کا سبب یاد آیا
وہ تری یاد تھی، اب یاد آیا

سفر منزلِ شب یاد نہیں
لوگ رخصت ہوئے کب، یاد نہیں
واقعہ یہ ہے کہ احباب کو ہم
یاد ہی کب تھے جو اب یاد نہیں

یاد رہے کہ یہ ناصر کی مخصوص اور محبوب بحر ہے جس میں اس نے بعض کمال کے شعر بھی نکالے ہیں، اور یہ بات تسلیم کرنے میں کوئی حرج نہیں کہ جتنے شعر مجھے ناصر کے یاد ہیں اور کسی بھی ہم عصر کے نہیں۔ اور اس کی بھی ایک وجہ ہے، اور وہ یہ کہ چھوٹی بحر میں کہے گئے اشعار، اگر وہ سہلِ ممتنع کے پیرائے میں لکھے گئے ہوں، یاد بھی جلد ہو جاتے ہیں، لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ ان اشعار نے جان بھی ڈال رکھی ہو، جیسی کہ ناصر کے ہاں صاف محسوس بھی کی جا سکتی ہے، ورنہ چھوٹی بحر میں بھرتی کے اشعار کہے جانے کی گنجائش زیادہ ہے۔ چنانچہ ناصر کا اتنا اعتراف تو مجھ پر واجب تھا ہی، اور جس کا جو بنتا ہے، اسے ادا کرنے میں، میں نے کبھی بخل سے کام نہیں لیا بلکہ اسے اپنے پاس ایک امانت تصور کرتا ہوں اور ایک قرض کی ادائیگی میرے لیے بے حد ضروری ہوتی ہے۔ آخر ایک دنیا اگر ناصر کو مانتی ہے تو فی سبیل اللہ تو ہرگز ایسا نہیں کرتی، نہ ہی ایسا کرنے کا ہمارے ہاں کوئی رواج ہے، بلکہ ادبی حلقوں کا ایک مزاج یہ بھی ہے کہ کسی کو اس وقت جا کر مانتے ہیں جب اس کے بغیر کوئی چارۂ کار ہی باقی نہ رہ گیا ہو۔ اس میں بھی شک و شبہ کی کوئی گنجائش موجود نہیں کہ ناصر نے اپنے عہد میں اپنے کردار کو خوب خوب ادا کیا، کہ ہم سب یہی کچھ کرتے ہیں اور اسی کی ہم سے توقع بھی کی جاتی ہے۔

ایک بات یہاں ریکارڈ پر لانا ضروری ہے۔ ناصر کاظمی کے ساتھ شروع شروع میں ایک درپردہ چشمک کا سلسلہ ضرور تھا، کبھی تُو تکار کی نوبت ہرگز نہ آئی تھی اور ہم جب بھی ملتے، بڑی محبت سے ملتے۔ چوں کہ میرے سینئر اور تنہا قابلِ ذکر غزل گو تھے، اس لیے جب ''آبِ رواں'' کی اشاعت کا ڈول ڈالا گیا تو میں نے ان سے اس کا دیباچہ لکھنے کی درخواست کی، جس پر انھوں نے کہا کہ وہ خوشی سے لکھ دیں گے۔ چنانچہ کچھ دنوں بعد ٹی ہاؤس میں ایک ملاقات میں انھوں نے بتایا بھی دیباچہ انھوں نے لکھنا شروع کر دیا ہے اور اس کا عنوان بھی انھوں نے میرے ہی ایک شعر سے نکالا ہے یعنی 'ہم سبو کی تلاش'۔ شعر یہ تھا:

پھر آج مے کدۂ غم سے لوٹ آئے ہیں
پھر آج ہم کو ٹھکانے کا ہم سبو نہ ملا

لیکن پھر ہفت روزہ ''نصرت'' میں ان پر میرا تنقیدی مضمون بعنوان ''میرا بائی کا بہنوئی'' چھپ گیا جس کے بعد میں نے انھیں کچھ کہنا مناسب ہی نہ سمجھا۔ شاید وہ مضمون مکمل یا نامکمل حالت میں ان کے کاغذات میں اب بھی موجود ہو۔

ناصر کی چھوٹی بحروں کے انتخاب سے بھی یہ مترشح ہوتا ہے کہ وہ میر کی طرف بھی براہِ راست نہیں گئے بلکہ اس وقت کے اپنے سینئر فراق گورکھ پوری کے ذریعے پہنچے جن کی صدائے بازگشت ناصر کے ہاں قدم

قدم پر ملتی ہے، مثلاً فراق کے یہ شعر دیکھیے:

ہم سے کیا ہو سکا محبت میں
تو نے تو خیر بے وفائی کی

☆

فضا تبسم صبح بہار تھی، لیکن
پہنچ کے منزل جاناں پہ آنکھ بھر آئی

وغیرہ، جہاں ناصر کے پیچھے فراق صاف کھڑا نظر آتا ہے۔ فراق کی ایک عظمت یہ بھی رہی کہ ان کے پہلے مجموعہ کلام کا دیباچہ مختار صدیقی نے لکھا جو ایک ٹھیٹھ پنجابی تھے، اور میں یہ بات دعوے سے کہتا ہوں، اور یہ ریکارڈ کی بات ہے کہ اردو کو زبان تو پنجابیوں نے بنایا، ورنہ وہ ایک ایک بولی ہی رہ جاتی جو کہ وہ تھی۔

میں نے ناصر کے جن اشعار کی اوپر تحسین کی ہے، اور جو مجھے زبانی یاد تھے کہ شاعری (غزل) کے لیے یہ کافی ہے کہ وہ محض عمدہ اشعار کا مجموعہ ہو۔ اور یہیں سے میرا اختلافی نوٹ (دوبارہ) شروع ہوتا ہے جس کی لپیٹ میں جملہ عصری غزل بھی آتی ہے۔ لغت کی رو سے ڈکشن اس زبان کو کہتے ہیں جسے شاعر اپنی شاعری میں استعمال کرتا ہے اور ظاہر ہے کہ ہر شاعر اپنی ہی زبان استعمال کرتا ہے جو اگر اس کے ہم عصر شعرا سے مختلف نہیں ہوتی تو اسے ہونا چاہیے جب کہ تخلیقیت سے مشروط رہتے ہوئے وہ ہو بھی سکتی ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ناصر کاظمی کا ڈکشن اپنے سینئر فراق سے مختلف نہیں ہے۔ دوسری اہم بات، اپنی تمام تر عمدگی کے باوصف ناصر کی شاعری بھی فیض کی شاعری کی طرح یک پرتی ہے جب کہ منیر نیازی کی شاعری ایسی نہیں ہے۔ اس میں ابہام کا ایک پورا سلسلہ نظر آتا ہے جو اس کی شاعری کو نہ صرف دوبارہ پڑھنے بلکہ ہر بار ایک نئی لطف اندوزی کے قابل بناتا ہے، اس لحاظ سے ناصر کی شاعری اور شاعری کی زبان کو آگے لے جانے کے بجائے مزید پیچھے لے جانے کے مرتکب ہوئے ہیں۔

شعر میں معنی کا یک سطحی ہونا اب تو باقاعدہ معائب سخن میں شمار ہونے لگا ہے کہ معنی اور معنی آفرینی کے تقاضے سراسر تبدیل ہوئے ہیں۔ مجھے آج ہی اقبال اکادمی کے ڈائریکٹر محمد سہیل عمر کا ایک دعوتی رقعہ موصول ہوا ہے جس میں لکھا ہے کہ "ہر زبان کی شعریات میں صوت و معنی کے تعلق اور ادراک معنی کی سطحوں کی بحث بہت اہم رہی ہے۔ اردو شعریات میں بھی اس نکتے پر توجہ دی جاتی رہی ہے۔ مکرمی ظفر اقبال صاحب کا ایک مضمون حال ہی میں 'شب خون' میں شائع ہوا ہے جس میں اردو غزل کے حوالے سے یہ نکتہ اٹھایا گیا ہے۔ آپ اگر ۱۶ر جولائی بروز ہفتہ ۵ بجے شام تشریف لائیں تو ہم اس موضوع پر احمد جاوید صاحب سے ایک گفتگو کریں گے۔ مقالہ (فوٹو کاپی) ارسال خدمت ہے۔" شرکائے بحث میں یہ نام شامل ہیں: جناب احمد جاوید، جناب محمد سہیل عمر، جناب ظفر اقبال، جناب پروفیسر جواد، جناب امتیاز احمد، جناب ڈاکٹر محمد ناصر، جناب پروفیسر خورشید رضوی اور جناب پروفیسر زاہد منیر عامر۔

میں نے شمولیت سے معذرت کر لی تھی کہ میں چودہ جولائی سے تیس تاریخ تک ملک سے باہر

رہوں گا۔ عرض کرنے کا مقصد اس سے بھی یہ ہے کہ معنی کی اپنی صورت حال اب اس کا تقاضا کرتی ہے کہ اس کے اندر باہر کا از سر نو جائزہ لیا جائے۔ واضح رہے کہ مذکورہ مقالے کا عنوان تھا، "جدید اردو غزل اور معنی کا معاملہ"۔ چنانچہ ہم عصر شعرا اور خصوصاً ناصر کاظمی کی غزل کا جب میں جائزہ لیتا ہوں تو اس کے صوتی اور معنوی آثار و امکانات میری نظروں سے اوجھل نہیں ہو سکتے کہ شاعری ان ہی کے بل بوتے پر ایستادہ ہوتی ہے۔ نیز یہ بھی زیر بحث آئے گا کہ مابعد شاعری کن کن تبدیلیوں اور نئے امکانات کا تقاضا کرتی ہے اور اس پیمانے ناپتے ہوئے کون کون سی شاعری یا اس کا کتنا بڑا حصہ فالتو اور ناقابل قبول بن چکا ہے اور اگر اسے اس کی مقبولیت کے سہارے پر چھوڑ دیا جائے تو اس کا کیا مطلب ہوگا اور طرز جدید کے غور و فکر کرنے والوں کی ذمہ داری اس ضمن میں کیا ہوگی یا یہ کہ آیا وہ اس سلسلے میں کوئی نتیجہ خیز کردار ادا کر سکتے ہیں، کیوں کہ ہونے کو تو عبدالحمید عدم کے بھی بے شمار اشعار زباں زد عام ہیں کہ سہل ممتنع میں شمار ہوتے ہیں، چنانچہ اگر ان کی قدر و منزلت نہیں کی جاتی تو اس کے اسباب کیا ہیں؟ یا اگر عدم کو بھی با معنی مداحین کا کوئی حلقہ میسر آجاتا اور دیگر وسائل بھی ناصر کی طرح اس کی دسترس میں ہوتے تو عمومی معیار کے مطابق کیا اسے بھی ناصر کاظمی کا ہم پلہ شاعر قرار نہ دیا جا سکتا تھا؟

اب صورت حال یہ ہے کہ طرز میر کو فراق گورکھ پوری نے مصفا کیا، اور جس کا ناصر کاظمی نے خوب خوب فائدہ اٹھایا لیکن اس پر خاطر خواہ عبور حاصل کرنے کے باوجود ناصر اپنا کوئی مخصوص لہجہ یا لحن استوار نہ کر سکے کہ وہ فراق کے ڈکشن اور دائرہ کار سے باہر نکل ہی نہیں پائے۔ یہی وجہ ہے کہ ناصر کی شاعری میں اس کا کوئی اپنا مخصوص رنگ دریافت نہیں کیا جا سکتا، کیوں کہ اگر ایسا ہوتا تو اس کا اتباع بھی کیا جاتا اور ناصر کے بعد کی نسل کے شعرا اس رنگ سے استفادہ کر کے اسے مزید آگے بڑھاتے، لیکن ظاہر ہے ایسا نہیں ہو سکا۔

عام فہم اور مقبول شاعری کی افادیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا جو کہ بہ وجوہ بہت محدود ہوتی ہے اور سنجیدہ تجزیوں اور تذکروں میں اسے ایک حد تک ہی درخور اعتنا سمجھا جاتا ہے۔ یہ بھی سوال پیدا ہوتا ہے کہ بیدل، میر اور غالب آخر کیوں اس قدر پیچیدہ اور مشکل پسند ہو گئے؟ آخر عام فہم ہونے سے انھیں کس نے روکا تھا، اور یہ کہ مقبولیت نے انھیں کیوں اپنی طرف راغب نہ کیا۔ ناصر کاظمی کی شاعری اپنی تمام تر خوبیوں کے باوجود اس سوال کا جواب دینے سے قاصر ہے اور اسی شوق نے اس کی شاعری کے دائرہ کار کو محدود کر کے رکھ دیا ہے۔ چنانچہ اس عام فہمی اور مقبولیت کی سطح نے بہ طور شاعر اس کے قد کو بھی بڑھنے سے روک دیا۔

اصل بات یہ ہے بقول محبوب خزاں، آدمی شاعر یا تو ہوتا ہے یا نہیں ہوتا۔ اس لیے کسی شاعر کے چھوٹا یا بڑا ہونے کی بات زیادہ متعلقہ نہیں رہ جاتی۔ میں نے چند ماہ پیش تر "شب خون" ہی میں ایک خط کے ذریعے خیال ظاہر کیا تھا کہ مجروح سلطان پوری اور قتیل شفائی اپنی ترقی پسندی اور فلمی نغموں کی وجہ سے مشہور ہو گئے ورنہ دونوں معمولی شاعر تھے۔ اس پر وہاں بہت غل مچا کہ لو جی، مجروح اور قتیل کو معمولی شاعر کہہ دیا۔ حالاں کہ غلطی یہ ہوئی کہ مجھے لکھنا چاہیے تھا کہ دونوں انتہائی معمولی شاعر تھے۔ اسی طرح میرے اس جملے

کا بھی ردعمل یہ ہوا کہ اختر الایمان ایک کم زور اور بے جان شاعر ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ میں نے ان کو زیادہ پڑھا نہ ہو لیکن عمدہ شاعری تو اپنے آپ کو خود پڑھواتی ہے۔

ناصر کاظمی معمولی شاعر نہیں تھے، لیکن بہ وجوہ انھیں کوئی غیر معمولی شاعر بھی نہیں کہا جاسکتا کیوں کہ جن پیمانوں نے ان کی پیمائش کر کے اسے ایک بہت اہم شاعر قرار دیا جاتا ہے، وہ پیمانے خود تبدیل ہو چکے ہیں اور جو باقی بچے ہیں، تبدیلی کی زد میں ہیں۔ جگر مرادآبادی اور اصغر گونڈوی کے بھی بہت سے اشعار لوگوں کو پسند اور زبانی یاد ہیں، لیکن کیا اس بنا پر انھیں بڑے شاعر قرار دیا جاسکتا ہے؟ البتہ ناصر کاظمی کو اس کے انتقال کے پچاس سال بعد تک بھی اور شاید اس سے بھی آگے ایک معقول عرصے تک نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ ان اندھیروح میں ایک چراغ اس نے بھی جلایا تھا جب کہ بعض چراغ ایسے ہوتے ہیں کہ بجھنے کے بعد بھی ان کی روشنی باقی رہتی ہے۔

یہاں آخر میں، میں اپنی بات دہرانا بھی چاہتا ہوں کہ میں اس کی کوئی توجیہ بیان نہیں کرسکتا کہ ناصر کاظمی کے اتنے شعر میرے حافظے میں کیوں کر محفوظ ہیں جب کہ دیگر سینئر ہم عصر شعرا کے پانچ پانچ سات سات اشعار سے زیادہ مجھے یاد نہیں، جن میں فیض، منیر نیازی، سلیم احمد، شہزاد احمد، احمد مشتاق اور شکیب جلالی شامل ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ ناصر کے اشعار میں کوئی ایسا طلسم ضرور ہے جو فی الحال میری گرفت میں نہیں آرہا ہے۔ یہ درست ہے کہ ماسوائے ایک کے، جو اشعار میں نے نقل کیے ہیں، سبھی چھوٹی بحر کے ہیں اور چھوٹی بحروں میں کہے گئے اشعار یاد بھی جلد ہو جاتے ہیں اور تادیر حافظے میں محفوظ بھی رہ جاتے ہیں لیکن یہ محض چھوٹی بحر کا اعجاز نہیں ہوسکتا۔ اس میں ناصر کی کسی ایسی چالاکی کا بھی عمل دخل ضرور ہے جو اس وقت میرے حساب کتاب میں نہیں آرہی۔

یہ عجیب بات ہے کہ اس کی نسبتاً طویل بحروں میں کہی گئی غزلوں میں سے بھی صرف مجھے دو غزلیں یاد رہ گئی ہیں، مثلاً سور ہو سور ہو، صبر کر صبر کر، گیا وہ، وغیرہ۔

البتہ ایسی بحروں میں کہی گئی ایک غزل کا یہ شعر مجھے یاد ہے:

اے دوست میں نے ترک تعلق کے بعد بھی
محسوس کی ہے تیری ضرورت کبھی کبھی

ناصر کاظمی گفتگو کا بھی دھنی تھا اور باتیں بہت جم کر کیا کرتا تھا۔ احمد مشتاق کا کہنا تو یہ ہے کہ:

رو پڑا ہوں کاغذ خالی کی صورت دیکھ کر
جن کو لکھنا تھا وہ سب باتیں زبانی ہو گئیں

لیکن ناصر کاظمی ایسا دیوانہ تھا جو اپنے کام میں ہوشیار تھا۔ چنانچہ گفتار کا غازی ہوتے ہوئے بھی وہ ایسی باتیں محفوظ رکھتا تھا جنہیں اس نے شعر کا پیرہن پہنانا ہوتا تھا۔

دوسری عجیب بات یہ ہے کہ ناصر کاظمی کے جو آدھے شعر یا مصرعے مجھے یاد ہیں، وہ بھی چھوٹی بحروں ہی میں کہے گئے اشعار کے ہیں، مثلاً ''تھا کوئی آدمی درختوں میں''، ''دھوپ نکلے گی تو پر کھولیں گے''،

''خانہ برباد کہاں تھا پہلے''، ''جب وہ رخصت ہوا تب یاد آیا''، ''ہے خزاں بھی سراغ میں گل کے''، لیجیے اس کا ایک آدھ پورا شعر بھی یاد آرہا ہے:

جب تلک دم رہا ہے آنکھوں میں
ایک عالم رہا ہے آنکھوں میں

داتا کی نگری میں ناصر
میں جاگوں یا داتا جاگے

چاند نکلا تو ہم نے وحشت میں
جس کو دیکھا اسی کو چوم لیا

ایسے یاد رہ جانے والے اشعار کے بارے میں، میں اپنے تحفظات قبل ازیں بیان کر چکا ہوں لیکن بات کچھ اس طرح سے بھی ہے اس دور میں اس سے بہتر یا تہ دار شاعری کی توقع بھی نہیں کی جاتی تھی، اور شعری تقاضے جس قدر یا جس حد تک بھی تبدیل ہو جائیں، اس طرح کے اشعار عام قارئین کے ایک قابل ذکر حصے کو یاد بھی رہیں گے اور پسند بھی۔ بے شک اس جادوگری کا اصل راز نہ ہی کھل سکے جو ناصر نے ان اشعار میں بھر دی ہے اور آئندہ پیش آنے والے ہر طرح کے حالات کے باوجود، ناصر کا شعری مقام ان ہی اشعار کی بدولت طے اور متعین ہوگا۔ ♦♦

اہم یہ نہیں ہے کہ...
آپ تعریف کرتے ہیں یا تنقید، پسند کرتے ہیں یا ناپسند، اعتراف کرتے ہیں یا احتجاج
اہم یہ ہے کہ...
آپ اپنی ایک رائے رکھتے ہیں اور اسے پیش کرنے کی جرأت بھی آپ میں موجود ہے
لہٰذا!
اپنی بے لاگ رائے ارسال کریں
لیکن...
شرط یہ ہے کہ... وہ غیر جانبدار، معقول، متوازن اور ایماندارانہ ہو

اثبات

کے لیے نیک خواہشات کے ساتھ

ریاض احمد جاٹو

میرا روڈ، ممبئ

افسانے

میں شاعری کے معجزوں کا منکر نہیں، لیکن میں نے افسانوی تخیل کا اعجاز بھی دیکھا ہے بلکہ میں تو محسوس کرتا ہوں کہ بساط افسانہ میں تخلیقی تخیل کی کرشمہ سازیوں کے سامنے شاعری کا بیشتر حصہ لفظوں کی شعبدہ بازی بن کر رہ گیا ہے۔ یہ بات میں کہہ چکا ہوں کہ شاعری میں لفظی شعبدوں کی پہچان مشکل ہے، اس لیے ہرنوع کی شاعری اپنا مقام رکھتی ہے۔ افسانہ میں صرف زرعیار کا چلن ہے۔ افسانہ ذرا سی کھوٹ کو برداشت نہیں کرسکتا۔ اسی لیے افسانہ کی تنقید بھی بہت مشکل ہے۔ زرعیار کی کسوٹی بھی چوکھی اور سخت ہوتی ہے۔

وارث علوی

برزخ

منشا یاد

وہ ایک طویل عرصے سے ایک ایسی اذیت ناک بیماری میں مبتلا تھا جسے معالجوں نے ناقابل علاج قرار دے دیا تھا۔ وہ درد اور اذیت سے ایڑیاں رگڑتا اور مرنے کی دعائیں کرتا۔ اس نے بیماری کا زیادہ تر عرصہ پین کلر دواؤں اور ٹیکوں کے سہارے گزارا تھا مگر اب وہ بھی بے اثر ہوگئے تھے۔ اس نے کئی بار ڈاکٹروں کی منت سماجت کی کہ وہ اسے مرسی کلنگ کی بنیاد پر کوئی انجکشن لگا کر اس تکلیف دہ زندگی سے نجات دلائیں مگر وہ مذہبی اعتقادات، اخلاقی اور قانونی ضابطوں اور اپنے پیشہ ورانہ اصولوں کی وجہ سے ایسا نہ کر سکتے تھے۔ اس نے خود بھی کئی بار حرام زندگی پر حرام موت کو ترجیح دیتے ہوئے خودکشی کرنے کی کوشش کی مگر اس کے بے درد لواحقین اور معالجین ہر مرتبہ اس کی کوشش کو ناکام بنا دیتے اور اس کے ہاتھ پاؤں باندھ کر اسے اذیت کے بھوکے بھیڑیوں کے آگے پھینک کر چلے جاتے جو اس پر ایک ساتھ جھپٹتے، تیز دانتوں اور نوکیلے پنجوں سے اس کی کھال ادھیڑتے، جسم کو کاٹتے، چیرتے، پھاڑتے اور اس کی ہڈیاں پچوڑتے۔ پھر جب وہ سارا کھایا نگلا جا چکتا تو وہ کھائی ہوئی ایک ایک بوٹی اگل دیتے۔ آن کی آن میں بوٹیاں ایک دوسرے سے جڑنے لگتیں اور ہڈیوں پر ماس چڑھنے لگتا اور وہ درد کے ظالم بھیڑیوں کی خوراک بننے کے لیے دوبارہ پورا بن جاتا۔

کبھی کبھی جب درد کی شدت ناقابل برداشت ہو جاتی اور کوئی دوا یا ٹیکا کارگر ثابت نہ ہوتا تو وہ درد کے مارے بلند آواز میں چیخنے چلانے لگتا۔ اس کی چیخیں اس قدر ہولناک ہوتیں کہ ڈاکٹر، نرسیں اور لواحقین ہی نہیں ملحقہ جنرل وارڈ کے مریض بھی سہم جاتے اور اس کی موت کی دعائیں کرنے لگتے کہ وہی اس کو تکلیف سے نجات دلا سکتی تھی مگر کسی کی کوئی دعا قبول ہوتی نہ کوئی دوا اثر کرتی لیکن انسانی خوش گمانی خراب سے خراب تر صورت حال سے بھی اپنے فائدے اور تشفی کا کوئی پہلو نکال لیتی ہے۔ آدمی نے مذہب اور عقیدے کے نام پر جو بہت سے ڈھکوسلے بنا رکھے ہیں، ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ دنیا میں جن لوگوں کو حد سے زیادہ تکلیف کا سامنا کرنا پڑے انھیں اسی دنیا میں اپنے گناہوں کی سزا مل جاتی ہے اور وہ اگلی دنیا کے عذاب سے بچ جاتے ہیں۔

لیکن پھر ایک ایسی رات آئی جس کا اسے مدت اور شدت سے انتظار تھا اور جس کے لیے وہ

دعائیں مانگتا تھا۔ ہسپتال کی بند کھڑکی سے چند سیاہ پوش سائے اندر آئے اور حالاں کہ وہ مزاحمت نہیں کر رہا تھا مگر وہ اسے کھینچنے اور گھسیٹنے لگے۔ پھر اسے ایک تنگ و تاریک پائپ ایسی سرنگ میں لے گئے جس کے دوسرے سرے پر ہلکی ہلکی روشنی تھی۔ یہ سرنگ آگے جا کر مزید پتلی اور تنگ ہوتی جا رہی تھی اور گھسیٹے اور دھکیلے جانے کے بغیر پار نہیں کی جا سکتی تھی۔ اسے لگا جیسے وہ بارے (جنتری) میں سے گزارا جانے والا تار ہو مگر جوں ہی وہ اس سرنگ سے باہر نکلا، اسے اچانک درد اور اذیت سے نجات مل گئی اور اسے لگا ہر طرف رحمت کی ہوائیں چلنے لگی ہیں۔ وہ ایک عجیب سکون و سرور کی فضا میں پہنچ گیا اور خود کو خوش و خرم اور ہلکا پھلکا محسوس کرنے لگا۔ اب وہ خلا کے سمندر میں تیر اور ہوا کے دوش پر اڑ سکتا تھا۔

پھر اس نے دیکھا اس کا مادی جسم ابھی تک بے سدھ اور بے حرکت ہسپتال کے بیڈ پر پڑا تھا اور اس کے عزیز و اقارب ایک اطمینان بخش دکھ کے ساتھ رو رہے تھے۔ وہ انھیں دیکھ سکتا تھا، ان کی باتیں سن سکتا تھا اور ان کے اصلی اور دکھاوے کے آنسوؤں کو پہچان سکتا تھا مگر انھیں چھو سکتا تھا نہ ہی وہ اسے دیکھ سکتے تھے۔

پھر اسے یہ دیکھ کر حیرت ہوئی کہ اچانک انھیں کفن دفن کی جلدی پڑ گئی ہے حالاں کہ ڈاکٹر نے میت خراب ہونے کے بارے میں کوئی رائے نہیں دی تھی۔ ان میں اس کا وہ عزیز جو مذہبی رجحان کا حامل تھا، سب میں پیش پیش اور پر جوش تھا۔ اسے حیرت اس وجہ سے بھی ہوئی کہ وہ عزیز ہر کام میں سست اور کاہل مشہور تھا مگر اس کی تدفین میں وہی سب سے زیادہ آگے تھا، جیسے مردے کو جلد از جلد قبر میں اتارنے اور حساب کتاب کے لیے پہنچانے کی ذمہ داری اسی کی ہو اور تاخیر کی صورت میں نکیرین کی باز پرس کا ڈر ہو۔

وہ اس کی میت کو ایمبولینس میں ڈال کر گھر لے گئے۔ اڑوس پڑوس اور محلے کے لوگ آنے لگے۔ پھر رشتے داروں کی آمد شروع ہوئی۔ ہر کوئی آتے ہی بلند آواز میں نعرہ مار کر روتا یا بلند آواز میں سسکیاں لیتا مگر پھر فوراً ہی نارمل ہو کر ایک جیسے بے معنی سوال کرنے لگتا۔ کب اور کیسے فوت ہوئے؟ آخری وقت میں کون پاس تھا؟ کیا وصیت کی؟ کس کس کو اطلاع دی ہے؟ جنازے کا کیا وقت مقرر کیا ہے؟ وغیرہ۔

وہ ساری کاروائی دیکھتا رہا۔ کیسے اسے نہلایا اور کفنایا گیا۔ کس کس نے اس کا چہرہ دیکھنا پسند کیا۔ مرنے کے بعد اس کی شکل اور بگڑ گئی تھی اور اس کا جی چاہ رہا تھا کوئی اس کی صورت نہ دیکھے مگر سبھی ایک نظر ڈال لینا ضروری سمجھتے بلکہ بعض ایسوں نے بھی اس کا چہرہ دیکھا جنہیں وہ جانتا تک نہ تھا اور جنہیں اس نے زندگی میں کبھی اپنا چہرہ نہیں دکھایا تھا۔ اسے بہت سے عزیزوں اور رشتہ داروں کے رویوں پر افسوس بھی ہو رہا تھا اور ان کی منافقت اور اداکاری دیکھ کر غصہ بھی آ رہا تھا مگر وہ ان کا کچھ نہ بگاڑ سکتا تھا۔ یوں بھی زندگی کی یہ چھوڑی ہوئی منزل اسے حقیر اور بے معنی لگ رہی تھی اور وہ جلد از جلد ایک لمبی اور پر سکون نیند سونا چاہتا تھا۔

اس کے جسم کو قبر میں اتارا گیا تو اس نے محسوس کیا وہ بھی قبر میں بند ہو گیا ہے۔ پھر انھوں نے قبر پر عرق گلاب چھڑکا، پھولوں کے ہار ڈالے اور اگر بتیاں سلگائیں اور دعا مانگ کر چلے گئے۔ وہ اطمینان سے اپنی میت کے ساتھ لیٹ گیا اور گہری نیند سو گیا۔ پتا نہیں وہ کتنی دیر سوتا رہا، پھر اچانک آہٹ سے آنکھ کھل گئی۔ پہلے تو اسے لگا کہ چوہا، سانپ، نیولا یا تازہ مردے کی تلاش میں بجو قسم کا کوئی چوپایہ ہے۔ اس نے بجو کبھی نہیں

دیکھا تھا مگر بجوؤں کے بارے میں بہت کچھ سن رکھا تھا کہ وہ تازہ مردوں کے انتظار میں رہتے اور انھیں بڑے شوق سے کھاتے ہیں بلکہ اس کے ایک دوست کا دادا جسے لوگ بابا گپی کہتے تھے، ان کی بڑی خوف ناک تفصیل بتایا کرتے تھا کہ وہ کیسے مردے کو قبر سے نکال کر اور ٹخنے کو دبا کر سیدھا کھڑا کر لیتے اور اپنی پسند کی بوٹیاں نوچنے لگتے ہیں، مگر وہ بجو تھے نہ سانپ اور نہ ہی نیولے۔ وہ دو تھے اور ان کی صورت نورانی مگر تھوڑی تھوڑی غیر انسانی تھیں مگر پھر بھی ایک کی مشابہت ان مولانا سے تھی جو ٹیلی ویژن پر درس دیتے تھے اور جن کی بڑی بڑی غضب ناک آنکھیں تھیں اور درس کے دوران میں سامعین، ناظرین اور مخاطبین کو گردنوں تک گناہ ہائے کبیرہ میں ڈوبے ہوئے فرض کر کے یوں دھاڑتے تھے جیسے دیہاتی تھانے میں کوئی تھانے دار کمی اور مفلس قسم کے مجرموں پر۔ اور عورت کا ذکر آتا تو اور بھی بپھر جاتے اور وجود زن کو کائنات میں باعث خرابی اور بدی قرار دیتے۔ دوسرے کی صورت اس کے چھٹی جماعت کے ریاضی ٹیچر ماسٹر عبدالغفار سے مشابہ تھی جو لڑکوں کو غلطیوں پر یوں سزا دیتے تھے جیسے انتقام لے رہے ہوں۔ ساتھ ساتھ زیر لب کچھ بڑ بڑاتے بھی جاتے۔ ظاہر ہے یہ ایسی گالیاں ہوتی ہوں گی جن کا بلند آواز میں اظہار نامناسب تھا ورنہ عام گالیاں جیسے نالائق، پاجی، گدھا، الو اور حرام خور وغیرہ بلند آوازوں میں ارشاد فرمایا کرتے تھے۔ ان کے صرف سر ہی نظر آتے تھے، پتا نہیں دھڑ تھے یا نہیں، اور دھڑ کی انھیں ضرورت بھی کیا تھی؟ اس نے انھیں پہچان لیا۔ مگر پتا نہیں ان میں منکر کون تھا اور نکیر کون؟

"تمہارا نام؟"

ان میں سے ایک نے جس کی آنکھیں سرخ انگارہ تھیں، آتے ہی تحکم آمیز لہجے میں پوچھا۔ اسے حیرت ہوئی کہ وہ عربی بول رہا تھا مگر وہ اس کی سمجھ میں آ رہی تھی، حالانکہ عربی اس نے ساتویں جماعت ہی میں عربی کے ٹیچر کی وجہ سے چھوڑ دی تھی۔ وہ اچھی شکل اور گورے رنگ کے لڑکوں کو گھر بلا کر مفت ٹیوشن پڑھاتے تھے۔ اس نے سوچا جس بات کا کھٹکا تھا اور جن آسائشوں کے چھن جانے کے خوف سے وہ زندگی بھر حکومتی احتساب کے بہت سے اداروں سے ڈرتا رہا، وہ سب تو چھن چکیں اب ڈر کیسا؟

"الف بے جیم دال۔" اس نے جواب دیا

"یہ تمہارا نام نہیں ہے۔" دوسرے نے دانت پیستے ہوئے کہا، "تم جھوٹ بول رہے ہو۔"

"اپنا اصلی نام بتاؤ۔" پہلے والا دوبارہ بولا۔

"اگر تمہیں میرا اصلی نام معلوم ہے تو پوچھتے کیوں ہو؟"

"نام ہی نہیں، ہمیں تمہارے بارے میں سب کچھ معلوم ہے مگر ہم تمہارے منھ سے سننا چاہتے ہیں۔"

"اگر میرے بارے میں سب کچھ جانتے ہو تو سوال و جواب میں وقت ضائع کرنے کا کیا فائدہ؟"

"تم وقت کی فکر نہ کرو۔ وہ تمہارے پاس بھی بہت ہے حشر تک اور ہمیں بھی کوئی دوسرا کام نہیں

ہے۔''

''ہاں مجھے معلوم ہے تم بے کار لوگ ہو۔ سادہ اور معصوم انسانوں کو تنگ کرنے کے سوا تمہیں کوئی کام نہیں ہے۔''

''منہ سنبھال کر بات کرو۔''

''کیسا اور کون سا منہ؟''

''ہم بے کار نہیں ہیں۔ ہمارے ذمے حساب کتاب اور احتساب کرنا ہے۔ کیا یہ کام نہیں؟''

''نہیں۔ یہ نہایت فضول سا کام ہے۔ جس سے کچھ حاصل وصول نہیں ہوتا۔ کام وہ ہوتا ہے۔ جس میں جسمانی یا ذہنی محنت درکار ہو اور جس سے کچھ حاصل ہوتا ہو۔ جیسے کسان کے زمین میں ہل چلانے اور بیج بونے سے فصل تیار ہوتی ہے۔ مزدور کے کارخانہ چلانے سے کپڑا اور دیگر مفید چیزیں بنتی ہیں یا جیسے مٹی، لکڑی اور لوہے کو خاص شکل دینے سے اپنے یا دوسروں کے استعمال کی چیزیں اور اوزار بنتے ہیں۔ غور و فکر کرنا بھی کام ہے کہ زندگی کے سربستہ رازوں سے آگاہی ہوتی ہے حتیٰ کہ فنون لطیفہ سے بھی احساس اور جذبے کی سطح پر تسکین اور مسرت حاصل ہوتی ہے مگر تمہاری تنقید اور احتساب سے کیا حاصل ہوتا ہے؟''

''نیکی کا اجر ملتا ہے اور بدی کی سزا۔''

''چھوٹی بڑی خوشیوں اور لذتوں سے محروم پوری زندگی گزارنے کے بعد اب میں تمہارے اجر کا کیا کروں گا؟''

''سزا اور عذاب سے تو بچ جاؤ گے۔''

''میں سزا اور عذاب دنیا میں جھیل آیا ہوں، میرے گناہ جھڑ چکے ہیں۔''

''تمہیں سزا اور عذاب کا اندازہ نہیں ورنہ ایسا نہیں کہتے۔''

''مجھے سب معلوم ہے۔''

''تم نے صرف جہنم کا نام سنا ہے جب دیکھو گے تب پتا چلے گا۔ اس میں ایک وادی ہے، جس کا نام لملم ہے۔ اس میں سانپ ہیں جو اونٹ کی گردن کے برابر موٹے ہیں اور ان کی لمبائی ایک مہینے کی مسافت کے برابر ہے۔ جہنم میں ایک میدان ہے، جس کا جب الحزن ہے۔ وہ بچھوؤں کا گھر ہے اور ہر بچھو خچر کے برابر بڑا ہے۔ تم نے بہت سی نمازیں قضا کی ہیں اور جانتے ہو جو شخص نماز قضا کردے گو وہ بعد میں پڑھ بھی لے پھر بھی وقت پر نہ پڑھنے کی وجہ سے ایک حقب جہنم میں جلے گا اور حقب کی مقدار اسّی برس کی ہوتی ہے اور ایک برس تین سو ساٹھ دن کا اور قیامت کا ایک دن ایک ہزار برس کے برابر ہوگا۔ اس حساب سے ایک حقب دو کروڑ اٹھاسی لاکھ برس کا ہوا۔''

''تم مجھے کسی مدرسے کا کم سن طالب علم یا نیم خواندہ مسلمان نہ سمجھو جو ایسی مبالغہ آمیز باتوں پر بے تامل یقین کر لیتا ہے۔ مجھے خدا نے سوچنے سمجھنے کی صلاحیت دی ہے۔''

''تمہارا نامہ اعمال سیاہ ہے اور تم جہنم رسید کیے جاؤ گے۔''

''تم مجھے ڈرانے کی ناکام کوشش کر رہے ہو۔''

''ابھی تمہیں ایک جھلک دکھائیں گے تو تمہیں خود ہی اندازہ ہو جائے گا۔'' ایک بولا۔

''میں خود اذیت کے جہنم زار سے گزر کر آیا ہوں۔''

''وہ تو کچھ بھی نہیں ہے۔ ابھی تمہیں عنق (لمبی گردن) کے بارے میں کچھ معلوم نہیں۔'' دوسرا کہنے لگا، ''جہنم میں جب یہ ظاہر ہوگی تو لوگوں کو پھاندتی ہوئی چلی آئے گی۔ اس میں دو چمکدار آنکھیں ہوں گی اور نہایت فصیح زبان ہوگی۔ وہ کہے گی کہ میں ہر اس شخص پر مسلط ہوں جو متکبر، بدمزاج ہو اور مجمع میں سے ایسے لوگوں کو اس طرح چن لے گی جیسا کہ جانور دانہ چگتا ہے۔ اس سب کو چن کر جہنم میں پھینک دے گی، اس کے بعد دوبارہ اور سہ بارہ ظاہر ہوگی اور.....''

''بس بس۔ مجھے ایسی اصطلاحات سے مرعوب کرنے کی کوشش نہ کرو، میں ایسا سادہ لوح نہیں ہوں کہ سزاؤں کی غیر منطقی باتوں پر بے تامل یقین کر لوں اور خوف سے کانپنے لگوں۔ میں خدا کو ایسی قہار اور انتقام لینے والی ہستی تصور نہیں کرتا۔ اسے سب سے بڑا تخلیق کار اور حیات و کائنات کی مادر اعظم سمجھتا ہوں۔ جو اپنی مخلوق کے لیے شفیق، مہربان اور سرتاپا رحمت ہوتی ہے۔ اسی لیے ایک بڑی عظیم المرتبت عارفہ رابعہ بصری نے جنت کو جلانے اور جہنم کی آگ کو سرد کرنے کی بات کی تھی تاکہ انسان جنت کے لالچ اور دوزخ کی آگ کے خوف سے بالاتر ہو کر خدا سے محبت کرے۔''

منکر نکیر یوں زیر لب مسکرائے جیسے کبھی آمریت کے شکنجے میں جکڑے ہوئے شیر صفت سیاست دان کو دیکھ کر انصاف و احتساب کی کرسی پر براجمان قد آدم چوہا مسکرایا ہوگا یا جیسے تباہی کے سکندر اعظم نے تیل کے پورس کی گرفتاری کی تصویر دیکھ کر تبسم فرمایا ہوگا۔ اس نے بغل سے مہاجنوں کی بہی جیسی کتاب نکالی اور اس میں دیکھ کر بولا:

''یہ ہے تمہارا نامہ اعمال۔ تمہارا سارا کچا چٹھا اس میں درج ہے۔ تمہاری زندگی کی ہر حرکت۔ تمہارے بچپن سے لے کر یہاں آنے کے لمحے تک ہر چھوٹی بڑی نیکی اور گناہ کا احوال۔''

''اگر میں اسے ماننے سے انکار کردوں تو؟''

''اس سے کچھ فرق نہیں پڑے گا۔'' نکیر نے جواب دیا۔

''جب سارے فیصلے پہلے سے کر لیے گئے ہیں اور ان میں کوئی تبدیلی نہیں ہوسکتی تو مجھے پریشان کیوں کرتے ہو۔ جاؤ جو کرنا ہے کرو۔ میں بہت تھکا اور جاگا ہوا ہوں۔ مجھے سونے دو۔ قیامت کے روز اٹھوں گا تو دیکھا جائے گا۔''

''حساب کتاب تو تمہیں دینا ہی ہوگا۔''

''کس چیز کا۔''

''دنیا میں تم نے جو کچھ کیا ہے اس کا۔''

''دنیا کو چھوڑو۔ وہ پیچھے رہ گئی ہے۔ گزری باتوں کو جانے دو۔''

''یہ ممکن نہیں ہے۔ ہم ایک ایک بات کا حساب لیں گے۔''

''جب تمہیں انسانی زندگی کا تجربہ ہی نہیں، تم نے بھوک دیکھی ہے نہ بیماری، تمہیں کبھی دشمنوں سے واسطہ پڑا ہے نہ کسی سے محبت کی ہے تو تمہیں انسانی ضرورتوں، مجبوریوں، جذبوں اور احساسات کا کیسے اندازہ ہوسکتا ہے۔ تم عرش پر رہنے والے بے حس اور جذبات سے عاری، خیر ہی خیر نوری کیا جانو انسانی زندگی کتنا بڑا امتحان ہوتی ہے؟''

''ہمیں یہ جاننے کی ضرورت بھی نہیں۔''

منکر غصے سے بولا مگر وہ اپنی ہی رو میں کہتا رہا، ''قدم قدم پر ضرورتوں کی دلدلیں، مجبوریوں کے الاؤ، محرومیوں کے خارزار، ناکامیوں کے جہنم، رشتے داروں کے ہمہ وقت تپتے حسد کے تنور، دوستوں کی در پردہ رقابتوں کے لچھے دار اور زور آوروں کی ناانصافیاں اور مقتدر لوگوں کی چیرہ دستیاں....تم کیا جانو ان مصائب سے نکلنے کے لیے انسان کو کیا کیا پاپڑ بیلنا پڑتے ہیں؟ پھر طرح طرح کی ترغیبات۔ مال و دولت، سونا چاندی، زندگی میں آسانیاں پیدا کرنے والی سہولتیں اور طرح طرح کا سامان تعیش اور حسین و جمیل صورتیں۔''

''یہی تو تمہارا جرم ہے تم ان مادی چیزوں کے لالچ میں پڑ گئے۔''

''اگر خدا نہیں چاہتا تھا کہ ہم ان مادی چیزوں کے لالچ میں پڑیں تو اس نے یہ سب کیوں بنایا؟ کیوں کم زور انسان کو گمراہی کی راہ پر چلنے کے اسباب پیدا کیے؟''

''تا کہ برے اور صالح لوگوں کی پہچان ہوسکے۔''

''لیکن خدا تو اپنی بنائی ہوئی ہر اچھی چیز سے محبت کرتا ہے۔ اگر وہ چاہتا تو برے اور گناہ گار لوگوں کو پیدا نہ کرتا۔''

''تم حجتیں بہت کرتے ہو۔''

''اس لیے کہ جس زندگی کا تم امتحان لے رہے ہو میرا، اس زندگی کا تجربہ اور معلومات تم لوگوں سے زیادہ ہے۔ تم نے دنیا کو دور سے دیکھا ہے جب کہ میں نے اس میں زندگی کے بہت سے برس گزارے ہیں۔''

پھر ان دونوں نے ایک دوسرے کی طرف دیکھا اور اشارے کرنے لگے۔

اچانک زلزلے کی سی گڑگڑاہٹ سنائی دی اور ایک شدید جھٹکے کے ساتھ زمین شق ہوگئی اور دونوں اطراف کی دیواریں ستر ستر قدم پیچھے ہٹ گئیں۔ ابھی اس کی حیرت دور نہ ہوئی تھی کہ پیچھے ہٹ جانے والی دیواریں تیزی سے آئیں اور اسے بھینچ ڈالا۔ یہاں تک کہ اس کی پسلیاں ایک دوسری میں پیوست ہوگئیں۔ درد کے مارے اس کے منھ سے چیخ نکل گئی۔ تب اسے انسانی آوازیں سنائی دینے لگیں:

''ہوش آ رہا ہے۔''

''آپریشن کامیاب ہوگیا۔''

''اللہ کا شکر ہے۔'' ♦♦

گورکن

سلطان جمیل نسیم

گورکن کی مصروفیت میں اضافہ تو اس وقت سے ہی ہوگیا تھا جب قبرستان شہر کے ایک کنارے سے سمٹ سمٹا کے شہر کی بیچ آغوش میں آن سمایا تھا۔ اب لوگوں نے اسی قبرستان میں عزیز اقارب کی تدفین کو اسٹیٹس سمبل بنا لیا تھا۔ جوں جوں آبادی بڑھ رہی تھی، قبرستان کی زمین بھی مہنگی ہوتی جا رہی تھی.....مہنگے ہونے کی کہانی تو الگ ہے...گورکن کی بڑھتی ہوئی عمر کام کا بوجھ اٹھانے سے انکاری ہو رہی تھی، اسی لیے اپنی مدد کو اس نے گاؤں سے بھتیجے کو بلا لیا تھا کہ یہاں آ جا، گاؤں میں رہ کر بہت فرصت کی بیگار بھگت لی، یہاں اب کام مجھ سے نہیں سنبھلتا، تیرے آنے سے مجھے بھی سہارا ملے گا اور تیری جیب میں بھی چار پیسے ہوں گے، دونوں مل کر اپنے ساتھ لگے فرض آسانی سے پورے کرسکیں گے۔

گورکن کو یاد تھا کہ ایک وہ بھی زمانہ تھا جب مہینہ بیس دن میں آٹھ دس جنازے آ گئے تو آ گئے اور فرصت کا ایک لمحہ نصیب نہیں ہوتا تھا۔ ایک کے بعد ایک میت چلی آتی تھی۔ لاوارث لاشیں تو کہیں بھی دفنا دی جائیں کوئی فرق نہیں پڑتا.... پرانی قبریں وہی باقی رہ گئی تھیں جن کے ورثا مہینہ پندرہ دن کے ضرور پھیرا لگاتے...فاتحہ درود پڑھ کر مرحوم کی مغفرت کے لیے دعا کرتے تھے۔

گورکن کو یہ بھی یاد تھا کہ جب اس نے اپنے باپ کے ساتھ یہاں کام شروع کیا تھا، اس وقت ایک اور گورکن بھی اپنے کنبہ کے ساتھ یہاں رہتا تھا مگر اس زمانے میں کام نہ ہونے کے برابر تھا۔ اس لیے وہ قبرستان چھوڑ کر ایسے کام کے لیے چلا گیا جس سے اپنے بال بچوں کا پیٹ بھر سکے....پھر کچھ گُر کی باتیں اس کے باپ نے اور بہت کچھ وقت نے سکھا دیں۔ کون سی قبریں اس لیے خالی ہیں کہ مردے کو ڈالنے کے بعد وارثوں نے پلٹ کے خبر ہی نہ لی اور موسم بے موسم کی بارشوں نے اپنا بوجھ ڈال کر بالکل بٹھا دیا، پھر مٹی بہا کے پاٹ دیا....جیسے مرا ہاتھی سوا لاکھ کا ہوتا ہے، ایسے ہی وہ قبریں تھیں۔ منہ مانگے دام وصول ہوتے تھے۔ منہ مانگے دام دینے والوں کی پہچان آسان ہوتی تھی، وہ جلدی میں ہوتے تھے۔ یہ بھی چاہتے تھے گاڑی اتریں اور قبر تک جا پہنچیں....ان کو اپنے کاروبار پر جانے کی بھی جلدی ہوتی تھی۔ جلدی مردے کو لحد میں اتارا، جلدی فاتحہ پڑھی اور جلدی سے اپنی اپنی کاروں میں یا میت گاڑی میں بیٹھے اور چل دیے۔ کبھی کبھی ایسے

کاروباری بھی آجاتے تھے جو کاروبار کے ساتھ وسیع تعلقات بھی رکھتے....وہ قبر کی قیمت پر بھی بھاؤ تاؤ کرتے....وزیر سفیر کا حوالہ بھی دیتے....یہ وہ لوگ ہوتے جن کا کاروبار انکم ٹیکس کے اعتبار سے نقصان میں چل رہا ہوتا لیکن مختلف ملکی غیر ملکی بنکوں میں بے نامی کھاتے کھلے ہوتے اور جیب کریڈٹ کارڈ کے بوجھ سے پھولی ہوئی ہوتی، ان کی خواہش ہوتی کہ مرحوم کے تعلق سے خبر اخباروں میں چھپ جائے۔ لوگوں کو یہ معلوم ہو کہ جنازے میں کتنے سیاسی لیڈر یا شہر کے نامور لوگ شریک ہوئے...سرمایہ دار خبر کے پیچھے نہیں بھاگتے تھے، ان کی خبر تو بغیر کوشش کے شائع ہو جاتی تھی، پھر بھی وہ ایک بڑا سا اشتہار شائع کراتے مگر قبر کی اجرت طے کرتے ہوئے ضرور کمی کے لیے حجت کرتے....ایسے لوگوں کی جیب کا حال اس وقت کھلتا جب بخشش دینے کے لیے دس بیس کا نوٹ نکالنے کی کوشش میں کریڈٹ کارڈوں کے ساتھ حساب کتاب کی چھوٹی بڑی پرچیاں بھی نکلتی تھیں۔ ایسے لوگوں کے ساتھ محافظوں کا دستہ بھی چلتا تھا....ایسے ہی لوگ کبھی کبھی پھولی ہوئی لاش یا لاش کے ٹکڑے دفن کرنے کو لاتے تھے۔ سرکاری افسر بھی اسی قبرستان کا رخ کرتے....لیکن وہ پیسہ دینے کے بجائے دھمکیاں دیتے تھے....ان کو کبھی موقع کی قبر نصیب نہیں ہوتی تھی.....بھتیجے کے آنے سے ذرا سکون ملا تھا۔ گورکن نے بوڑھوں کو بھی دفن کیا تھا اور بچوں کو بھی لحد میں اتارا تھا اور کڑیل جوانوں کو بھی دفنایا تھا اور دفناتے وقت جو گریہ وزاری ہوتی تھی اس پر کبھی دل نہیں پسیجا تھا اور نہ کسی کے جذبات سے عاری سپاٹ چہرے کو دیکھ کر حیرت جاگی تھی....لوگ جنازہ لے کر آتے....آخری بار مرنے والے کا دیدار کرتے اور قبر میں اتار کر مٹھیاں بھر بھر کر مٹی ڈالتے...زمانے کے دستور پر اس نے کبھی غور نہیں کیا تھا....غور کرنے کی ضرورت تھی نہ فرصت....وہ سب سے الگ تھلگ اس انتظار میں کھڑا رہتا کہ ماتم دار اپنے غم کو اپنے تعلقات کی مٹی میں دبا دیں تو وہ قبر پاٹ کے پھاوڑا سنبھالے اور مٹی سمیٹ کے ڈھیر بنا دے۔ جب قریبی عزیز رونے جیسا منہ بناتے یا ایسی آواز میں روتے جس کو سن کر کوئی مسکرائے بنا نہ رہ سکے تب وہ منہ پھیر کے یا کھانسنے کا بہانہ بنا کر ہنستا تھا اور بہت زیادہ گریہ وزاری کرنے والوں پر جھنجھلاتا بھی تھا۔ دل ہی دل میں پیچ و تاب کھاتا کہ جس بات پر یہ لوگ بین کر رہے ہیں، وہ تو اس کی روزی روٹی ہے، اگر لوگ مریں نہیں تو وہ زندہ کیسے رہے۔

گورکن کیوں کہ موت کا روزینہ دار تھا، اس لیے اس کے دل میں موت کا خوف نہیں تھا مگر تھا تو انسان، جیسے کبھی کبھار بیمار پڑنے پر ڈاکٹر کے پاس جا کے دوا لیتا یا سوئی لگوا لیتا تھا، اسی طرح بچوں اور جوانوں کی قبر کھودتے ہوئے اس کو اتنی ہی الجھن ہوتی تھی جیسے دوا کا کڑوا گھونٹ پیتے یا سوئی لگواتے ہوئے ہوتی تھی۔ لکھنا پڑھنا تو اس کو آتا نہیں تھا۔ میونسپلٹی والوں نے جو رجسٹر گورستان میں رکھوا دیا تھا، قبر کا ''آرڈر'' لانے والے سے ہی وہ خانہ پری کرا لیا کرتا تھا۔ اسی وقت مرنے والے کی عمر کا پتا چلتا تھا، ویسے اپنے دیرینہ تجربے کی بنا پر وہ سوگواروں کو دیکھ کر مرنے والے کے بارے میں جان لیا کرتا تھا لیکن سب سے زیادہ کوفت اور پریشانی اس وقت ہوتی تھی جب عدالتی حکم پر کسی پرانی قبر کو کھود کر مردے کو نکالنا پڑتا تھا۔ وہ سوچتا....زندگی کے دوش پر سوار لوگ مردہ جسم کی گواہی پر کتنا اعتبار کرتے ہیں۔ جب کبھی ایسا ہوتا، وہ مٹی میں سنے ہاتھ جھاڑتا ہوا وہاں سے دور ہٹ جاتا اور دل ہی دل میں دعا کرتا کہ اللہ کسی کا مردہ خراب نہ کرے۔

ایک روز وہ دیر سے سویا تھا۔ قبرستان میں بہت سے نشئی آتے تھے، کچھ ادھر ادھر چھپ چھپا کے بیٹھ جاتے تھے۔ دو چار ایسے بھی تھے جن کے ساتھ علیک سلیک ہو گئی تھی، ان ہی سے بغیر کہے سنے ایک معاہدہ ہو گیا تھا۔ وہ نشہ کرا دیتے تھے۔ انھیں کے ساتھ ساتھ بیٹھے بیٹھے دیر ہو گئی۔ نشے کی نیند جب ٹوٹی تو دیکھا، سورج دھند کی چادر میں منہ چھپائے پڑا ہے اور کہیں کہیں سے زمین دھوئیں کا ماتمی لباس پہنے ہوئے ہے.....اور وہ عمارتیں جو اس کو اپنی کھاٹ پہ لیٹے لیٹے دکھائی دے جاتی تھیں، ان میں سے کئی غم کے مارے سر نیہوڑائے کھڑی ہیں۔ ہوا سسکیاں بھرتی پھر رہی ہے اور فضا کبھی کبھی دھماکے کے ساتھ سینہ کوٹ رہی ہے۔ اس کی سمجھ میں نہیں آیا کہ بم پھٹ رہے ہیں یا کہیں سے راکٹ داغے جا رہے ہیں۔ وہ کیسا نشہ کر کے سویا تھا کہ قیامت گزر گئی اور وہ نہیں جاگا۔ ابھی دور دور سے آنے والی لوگوں کی گریہ وزاری اور خوف میں لپٹی ہوئی رونے اور چیخنے کی ملی جلی آوازوں کا سبب پوری طرح سمجھ نہیں سکا تھا کہ لاشیں آنی شروع ہو گئیں۔

دو چار جنازوں کو دفناتے سمے ہی اس کو محسوس ہونے لگا کہ کفن سے کافور کے بجائے بارود کی بو اٹھ رہی ہے۔ اس کے بعد تو اتنی قبریں کھودنا پڑیں کہ ہاتھ شل ہو گئے اور دن گزر جانے کا احساس بھی جاتا رہا۔ معلوم نہیں کتنے دن کے بعد جب رات کے ساتھ جانے پہچانے حالی موالی آنے شروع ہو گئے۔ یہ پھٹے حال لوگ درویش تھے۔ دن بھر نشے کی بھیک مانگتے تھے اور شام ڈھلے یہاں آ کے ساری دنیا سے غافل ہو جاتے۔ ان ہی میں ایک سیانا بھی تھا۔ اپنے آپ سے بے خبر اور ساری دنیا سے واقف۔ وہ یہاں اس لیے آتا تھا کہ پیسہ دے کے نشہ خرید لے۔ خاموشی سے الگ بیٹھ کے سوٹے لگاتا....کبھی اونگھ جاتا مگر جب بھی آنکھ کھل جاتی تو چپ چاپ اٹھ کر چلا جاتا تھا۔ نہ جانے اس دن گورکن کے جی میں کیا آیا کہ اس سے پوچھ لیا کہ آج کل یہ کیا ہو رہا ہے جو شہر میں اتنے گولے داغے جا رہے ہیں، دھماکے ہو رہے ہیں۔ سیانے نشئی نے پہلے ایک گہرا کش لگایا پھر اتنا کھانسا کہ دہرا ہو گیا۔ جب ذرا دم میں دم آیا تو اس نے اپنی ابل پڑنے والی سرخ سرخ آنکھیں اٹھا کے دیکھا اور کہا، جب ناانصافی حد سے گزر جاتی ہے تو ضبط کا بند عذاب الٰہی اسی طرح ٹوٹ پڑتا ہے۔ پھر کش لگایا اور کھانسنے لگا۔ جب کھانسی تھمی تو پھر بولا۔ دوسروں کو مارنے والے بھول جاتے ہیں کہ ایک دن ان کو بھی مرنا ہے۔

ایک دن، دو دن...دس دن...گورکن کو دس سے زیادہ گنتی بھی نہیں آتی تھی....بارود کے کفن میں لپٹے مردے آتے رہے اور وہ اپنے بھتیجے کے ساتھ مل کر دفناتا رہا...زمین شعلے بوتی رہی....آسمان دھوئیں کی فصل کاٹتا رہا۔ ایسی ہی ایک لاش کو دباتے وقت گورکن کو ابکائی سی آئی، جی مالش کرنے لگا۔ وہ ادھورا کام چھوڑ کر اپنی کٹیا میں آتے ہی کھاٹ پہ ڈھے گیا۔ سونے اور جاگنے کے درمیان اس وقت تک آنکھیں بند کیے پڑا رہا جب تک بھتیجا سارا کام نمٹا کے نہیں آ گیا۔

''کیسی طبیعت ہے چاچا؟''

''ٹھیک ہوں''

''دوائی لا دوں...؟''

اس نے کوئی جواب نہیں دیا۔ دو ایک کروٹیں بدلیں، پھر اٹھ کر بیٹھ گیا۔ اندھیرا پڑنے پر آنے والے آ گئے تھے اور باہر کی بو بند کواڑ کی درزوں سے چھن چھن کر اندر آ رہی تھی۔ وہ اسی طرح بے تعلق بیٹھا رہا... پھر اپنے بھتیجے سے اتنے دھیمے لہجے میں بولا جانو اپنے آپ سے کہہ رہا ہو۔

''میں نے جنازے دفناتے عمر بتا دی ہے.... چھوٹی بڑی قبریں کھودی ہیں۔ طرح طرح کے مردے گاڑے ہیں، کافور کی بو میرے تن بدن میں بس گئی ہے۔ اب اگر کی بتی اور صندل اور عطر پھلیل کی خوشبو کا پتہ ہی نہیں چلتا... لیکن اب.... اب جس طرح کا بھپکا کفن سے اٹھتا ہے وہ مجھ سے سہا نہیں جاتا.... تجھ سے چھوٹا تھا جب یہاں آیا تھا... اب میرے بال پک گئے.... ہاتھ پیروں کی نسیں موٹی ہو گئیں... میں جی جان سے کام کرتا رہا... اسی کام کی وجہ سے گھر نہیں بسایا... تم ہی لوگوں کو پالتا پوستا رہا... پر اب کام میں جی نہیں لگتا.... بھیجا کام نہیں کرتا کہ کیا کروں.... اور بنا کام جی بھی نہیں لگتا.... بتا کیا کروں؟''

''چاچا تو روزی کی فکر نہ کر... ابھی تو آرام کر... کل ڈاکٹر سے دوائی لا دوں گا... ابھی سو جا...''

بھتیجے نے کندھا تھپتھپا کے دلاسہ دیا اور دل ہی دل میں سوچتا رہا، تپ کی تیزی میں آدمی کا بھیجا ایسی ہی الٹی سلٹی باتیں سوچتا ہے.... کیسا بھپکا اٹھتا ہے کفن سے؟.... اونھ.... جبی وبا پھوٹ پڑتی ہے.... جب سیمنٹ کے بجائے ریت سے بنائی چھت گر جاتی ہے... جب دوست دشمن بن جاتے ہیں... شہر میں مارا ماری ہوتی ہے.... جبی ایک ملک دوسرے پر چڑھ دوڑتا ہے.... جبی تو ہمارا دھندا اچھا چلتا ہے، چاچا بڈھا بھی تو بہت ہو گیا ہے... پر کام بھی کتنا کیا ہے... زندگی بھر مردے گاڑے ہیں... اس وقت چاچا نہیں اس کی عمر بھر کی تھکان بول رہی تھی... آج تو چاچا ان ہیرونچیوں کے پاس بھی جا کے نہیں بیٹھا... کل دوا لا کے دے ہی دوں گا۔

رات کے سناٹوں میں جھینگروں کے بولنے کے ساتھ کوٹھری کے باہر پڑے نشئیوں کے سانس لینے کی گہری آوازوں کے ساتھ کوئی ایسی آواز بھی شامل تھی جس نے بھتیجے کو جگا دیا۔ چاچا اپنی کھاٹ پر نہیں تھا.... وہ باہر آیا.... رات پورے قبرستان میں چاندنی کا کفن پھیلائے کھڑی تھی... چند ساعت ٹھہر کر اس سمت کا اندازہ لگاتا رہا جہاں سے زمین کھودنے کی آواز آ رہی تھی۔

آدھی رات کو کس کا جنازہ آ گیا۔ چاچا نے مجھے جگایا کیوں نہیں۔

اتنا سوچنے کے بعد وہ آواز کے تعاقب میں تیز قدموں سے چلتا رہا۔ بوڑھے گورکن نے اندازہ کر لیا کہ بھتیجا آ رہا ہے مگر وہ اپنے کام میں پوری تندہی سے لگا رہا۔ قریب پہنچ کر بھتیجے نے حیرت سے دیکھا اور سوچا.... چاچا کا بخار تیز ہو گیا ہے یا نشہ زیادہ کر لیا ہے... پھر ایک کنارے بیٹھ کر اس نے پوچھا۔

''چاچا.... یہ قبر کھود رہا ہے یا کنواں.... اتنی گہری.... اتنی لمبی...''

گورکن نے جواب دینے سے پہلے بیلچہ بھر کے مٹی گڑھے سے باہر پھینکی، پھر مٹی سے اٹے ہوئے بازو کو ماتھے پر رگڑ کر اس نیم سرد رات میں جو پسینے کے قطرے ابھر آئے تھے، انھیں پونچھا۔ بیلچہ رکھ کر کدال اٹھائی اور گردن اٹھا کے بھتیجے کی طرف ایسی اپنائیت بھری نظروں دے دیکھا جیسے کہہ رہا ہو۔

اس میں خوف گاڑنا ہے بٹوا جس کی وجہ سے لوگ مر رہے ہیں۔ ●●

یہ آدمی

حسین الحق

دروازے پر پڑا ٹاٹ کا پردہ ہٹا کر وہ شخص اندر داخل ہوا۔

اندر داخل ہو کر وہ ایک چھوٹے سے کوٹھری نما دروازے میں آیا جس کی لمبائی تقریباً پانچ فٹ اور چوڑائی تین فٹ رہی ہوگی۔ اس حصے کی دیواریں پختہ تھیں مگر زمین کچی تھی اور اوپر کھپریل کی چھپر تھی۔ اس کوٹھری نما دروازے کے اندر کے طرف کھلنے والے دروازے کے ٹھیک سامنے غسل خانہ تھا جو شاید اس خیال سے بھی بنایا گیا تھا کہ دروازے کے بعد پڑنے والے آنگن کو بے پردہ ہونے سے بچایا جا سکے۔

وہ شخص دروازے میں داخل ہو کر کچھ دیر رکا، پتا نہیں سانس برابر کرنے کے لیے یا اندر کی آہٹ لینے کے لیے یا بس یوں ہی!

وقت شام کا تھا، موسم جاڑے کا، جنوری کا آدھا مہینہ گزر چکا تھا۔

وہ شخص بڑے پیچ دار راستوں سے گزر کر یہاں تک پہنچا تھا۔ یہ گھر گلی کے تقریباً آخری پر تھا۔ اگر یہ شخص واپسی کا سفر اختیار کرتا تو اس دروازے سے باہر نکلتے ہی اسے ایک چوڑی نالی پار کرنی پڑتی جو دروازے سے بالکل سٹ کر بہتی دکھائی دے رہی تھی۔ یہ نالی پہلے ادھر نہیں تھی۔ پچاس برس پہلے یہ گلی بھی نہیں تھی، آگے پرتی زمین تھی، جس میں کچھ دور تک پھول لگے ہوئے تھے اور ایک مالی باضابطہ ان کی دیکھ ریکھ کرتا تھا، پھولوں سے آباد قطعے کے بعد کچھ دور تک بالکل کھلا میدان تھا جس کے چاروں طرف شیشم اور آشوک وغیرہ کے درخت لگے ہوئے تھے، اس کے بعد چہار دیواری تھی اور میدان کے بیچ میں میکسیکن گھاس بچھی رہتی تھی جس پر گرمیوں کی شام میں گھر کے لوگ بیٹھ کر گپیں کرتے تھے اور بچے کھیلا کرتے تھے۔

مگر یہ بات پچاس برس پہلے کی تھی۔ اب تو نالی دروازے سے سٹ کر بہتی تھی اور سامنے کا سارا حصہ گھر کے دوسرے حصہ داروں نے آہستہ آہستہ مختلف لوگوں کے ہاتھوں بیچ دیا اور پھر جو نئے گھر بننے لگے تو یہ گھر گلی والا گھر کہلانے لگا کیوں کہ سامنے کے حصے میں جس نے بھی گھر بنایا، اس گھر کے دروازے کی سمت اپنے گھر کا پچھواڑہ رکھا اور سبھی نے اپنی اپنی نالیوں کا رخ اسی گلی کی طرف کر دیا، پھر چوں کہ اس گلی میں اس گھر کے علاوہ ایک کباڑیے کا گودام تھا، اس کے بغل میں ایک رکشا گیرج اور اس کے بغل میں ایک چھوٹی

سی مسجد۔ مسجد کے بعد نکاسی کا رخ دوسری گلی میں ہوجاتا تھا، اس لیے نمازیوں کو کچھ زیادہ زحمت نہیں اٹھانی پڑتی تھی۔ باقی بچے رکشے والے اور کاٹھ کباڑ جمع کرنے کے لیے آنے والے، یہ سب تو کچھ دیر کے لیے آتے اور چلے جاتے۔ اس گلی کا اور اس گلی میں بہتی نالی کا اصل سامنا تو اسی گلی والے گھر کو کرنا پڑتا تھا۔

تو یہ شخص بھی اگر نالی اور گلی پار کر کے آگے بڑھتا تو پھر دوسری گلی میں مڑ جاتا۔ یہ گلی اس پہلی گلی سے چوڑی ہے، اس میں رکشہ کم از کم تو آ سکتا ہی ہے مگر رکشے کے اندر داخل ہوجانے کے بعد پھر آدمیوں کو دیوار سے لگ کر کھڑے ہوجانا پڑتا ہے کہ رکشہ گزر جائے تو وہ آگے بڑھیں۔ اس گلی میں چھوٹی چھوٹی اینٹ بچھی ہوئی ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ گلی عہد قدیم کے اسی انداز پر ہے۔ اس میں ایک خاص بات یہ ہے کہ اس گلی میں نالی کسی ایک طرف نہیں گلی کے بیچوں بیچ ہے۔ شاید جس وقت نالی بن رہی ہو تو دونوں طرف کے مکان والے اڑ گئے ہوں اور آخر میں بیچ بچاؤ کا راستہ یہی سمجھ میں آیا ہو کہ خالی نہ ادھر رہے، نہ ادھر بلکہ بیچ میں رہے۔ مگر اس گلی میں ایک بہت خراب بات بھی ہے۔ لوگوں نے اپنی اپنی سنڈاسوں کی نکاسی کا رخ گلی کی طرف ہی کر رکھا ہے۔ حالاں کہ اب گلی کے تین چار گھروں میں ہی سنڈاس سسٹم باقی رہ گیا ہے۔ مگر وہ بھی کچھ کم پریشان کن نہیں ہے۔ دوسری بات یہ کہ جن گھروں میں سپٹک لیٹرن بنا بھی، وہ میونسپلٹی کی طرف دی ہوئی بہت قلیل سبسڈی کے ذریعہ بنا، نتیجہ یہ ہوا کہ سپٹک لیٹرن والے تمام گھروں کے گندے پانی کی نکاسی والا پائپ بھی گلی کی نالی سے جڑا ہوا ہے، اس لیے گلی میں داخل ہوتے ہی ناک پر رومال رکھنے کی ضرورت پڑ جاتی ہے۔ ویسے یہ ضرورت نوواردوں کو ہی پڑتی ہے، اس گلی سے برابر گزرنے والے شاید اس کے عادی ہوگئے ہیں یا جانتے ہیں کہ یہ گلی چند قدم آگے بڑھ کر ایک تراہے میں بدل جاتی ہے۔ اس تراہے سے ایک راہ پھر ایک اور گلی میں جا کر بند ہوجاتی ہے۔ دوسری راہ دوسری گلی میں مڑ کر پیچ در پیچ گلیوں سے گزرتی دور دور بس چلتی چلی جاتی ہے اور تیسری راہ ایک ایسے راستے سے جا کر مل جاتی ہے جو سڑک تو نہیں ہے مگر کسی نہ کسی طرح دو رکشہ بیک وقت گزر جا سکتا ہے۔ اب سوچا جا سکتا ہے کہ یہ شخص تراہے سے کدھر مڑے!

ایک بند گلی کے دروازے پر تو وہ کھڑا ہی ہوا تھا، اس لیے دوسری بند گلی میں اس کے جانے سے کہانی میں کوئی جان نہیں پیدا ہو سکے گی۔ ہاں اگر وہ اس راستے پر مڑے جو ذرا چوڑا ہے اور جس میں دو رکشے بیک وقت آ جا سکتے ہیں تو کہانی غالباً کچھ آگے بڑھ سکے گی مگر مشکل یہ تھی کہ یہ شخص صبح کا نکلا ہوا ابھی لوٹا تھا اور صبح صبح جو یہ نکلا تو کسی غرض سے نہیں نکلا، سڑسٹھ اڑسٹھ برس کے آدمی کو کیا غرض اور کام ہو سکتا ہے اور اس شخص کو تو یوں بھی کبھی کوئی کام نہیں رہا، جب یہ جواب ہوا تو اس کے گھر میں اور رشتہ داروں میں کسی کام سے زیادہ ضروری کام تھا شادی کرنا، اس لیے یہ جوان ہوا تو اس کی شادی ہوگئی اور شادی ہوگئی تو اس کے گھر بچہ بھی پیدا ہونے لگا۔ اس شخص کا اور اس کے بزرگوں کا ماننا تھا کہ اولاد خدا کی نعمت ہے، پہلا بیٹا ہوا تو اس کا ڈھول باجے سے استقبال کیا گیا کہ ولی عہد بہادر تشریف لائے، چھٹی اور چھلے کے مواقع پر اندر میراثنوں اور باہر رنڈیوں نے محفل کی رونق میں چار چاند لگائے۔ پھر دوسری بیٹی ہوئی، پھر تیسری بیٹی ہوئی، تلے اوپر چھ بیٹیاں ہوئیں، اسی بیچ پہلا بیٹا ختم ہوگیا، بڑی ہاہا کار مچی، ماں باپ کی دنیا اندھیری ہوگئی۔ زندگی کے باغ پر خزاں چھا گئی مگر

مرنے والا کسی طور زندہ نہ ہوسکا، البتہ چھ بیٹیوں کے بعد پھر ایک بیٹا ضرور پیدا ہوگیا۔ سب کے دل کو چین ملا، قرار آیا مگر تین چار برس بعد اندازہ ہوا کہ یہ بیٹا تو گونگا پیدا ہوا۔ ارمانوں پہ اوس پڑ گئی، بھری بہار میں خزاں آ گئی، نہ ہنستے بنتا تھا نہ روتے۔ اس بیچ بہت کچھ بدل گیا، گھر کے بڑے بوڑھے ایک ایک کر کے رخصت ہوگئے۔ زمین جائداد کا تین تیرہ نو اٹھارہ ہوگیا۔ پہلی ضرب زمین داری سسٹم کے خاتمے نے لگائی، دوسری ضرب بھائیوں کے جھگڑے اور اس جھگڑے کے نتیجے میں پیدا ہونے والے بٹوارے نے پہنچائی اور تیسری ضرب اس وقت برداشت کرنی پڑی جب نکسل تحریک نے سر اٹھایا۔

اور ان ساری بلاؤں کے انجام تک پہنچتے پہنچتے اس گونگے بیٹے کے بعد بھی ایک بیٹی پیدا ہوگئی۔ ایسے میں تصور کیا جا سکتا ہے کہ یہ شخص جو تراہے پر کھڑا ہے، اس کی زندگی کا بہترین حصہ تو بیٹیاں بیاہنے میں گزر گیا اور پینسٹھ سے زیادہ کا یہ آدمی اس لمحے میں ایک جوان گونگے بیٹے اور ایک جوان غیر شادی شدہ بیٹی کا باپ تھا۔ گھر میں کچھ بچا نہیں، رشتہ داروں نے کچھ دیا نہیں، سسرال سے کچھ ملا نہیں، اس حال میں سڑسٹھ اڑسٹھ برس کے اس آدمی کو گھر سے باہر کی دنیا میں کیا کام ہو سکتا ہے؟ صبح صبح گھر سے نکل جانا اس کا روزمرہ کا معمول تھا۔ وہ شخص صبح سویرے نکل جاتا اور شام ڈھلے گھر واپس آتا۔

ایسے میں سوچنے کی بات یہ ہے کہ تراہے پر کھڑا آدمی کس راستے کی طرف مڑے؟

بند گلی سے بند گلی کی طرف جانا بے معنی ہے مگر مشکل یہ ہے کہ یہ آدمی اگر اس دوسرے راستے پر مڑتا جو ذرا چوڑا تھا اور جس پر دو رکشے بیک وقت آ جا سکتے ہیں تو پھر اس سڑک پر نکل کر یہ کیا کرتا؟ کیوں کہ وہ سڑک چوڑی ہونے کی وجہ سے بھیڑ بھاڑ والی سڑک تو ہے ہی، ستم یہ کہ اس پر دو رویہ دوکانیں بھی ہیں اور دو چار مرتبہ جب جب وہ اس سڑک پر آیا تو اسے دیکھ کر کچھ دوکان داروں نے جہاں ادب سے سلام کیا وہیں بعضوں نے آواز لگا دی۔

''آیئے بڑے میاں!''

''کچھ چاہیے مولوی صاحب؟''

''چچا کچھ لینا ہے؟''

حالاں کہ ایسے ہر لمحے میں اسے یاد آیا کہ لینا تو ہے۔ بیٹی کا کپڑا پھٹ گیا ہے، ماں بتا رہی تھی۔ بیٹا تو گونگا ہے مگر اشارے ہی اشارے میں بتا رہا تھا کہ چپل ٹوٹ گئی ہے۔ بیوی کبھی کچھ کہتی نہیں مگر اس کے ذہن میں تھا کہ اس کے پاس تو ساری چپل بلاؤز سب پرانا ہے۔ بیوی بچوں کی یاد آتے ہی اس کی نگاہ اپنی انتہائی پرانی شیروانی پر ٹک جاتی جس میں بیوی کی رفوگری کے کمال سے صرف وہی واقف تھا۔

اس لیے یہ شخص تراہے سے بڑھ کر پیچ در پیچ گلیوں سے گزرتا بس دور دور تک چلتا چلا جاتا۔ اور شام آ جاتی۔ جس دن کا یہ واقعہ ہے اس دن بھی شام کا تھا اور موسم جاڑے کا....وہ شخص دروازے میں داخل ہو کر کچھ دیر رکا، پتا نہیں سانس برابر کرنے کے لیے، یا اندر کی آہٹ لینے کے لیے، یا بس یوں ہی!

یہ آدمی تاوقتیکہ خود آگے نہ بڑھے، کہانی کیسے آگے بڑھے...؟؟ ●●

"ان لوگوں سے ہوشیار رہو جو علماء کی تحریروں کو توڑ مروڑ کر پیش کرتے ہیں۔"

ابن عربی

اثبات

کے لیے نیک خواہشات کے ساتھ

حاجی محمد الیاس

(پروپرائٹر، بامبے گارمینٹ)

ماہم، ممبئی

نوادرات

نواب محمد مصطفیٰ خان شیفتہ وحسرتی

روایت کو سمجھنا اور اس کی بازیافت ادب کے ہر سنجیدہ طالب علم کے لیے سب سے اہم اور آزمائشی ضرورت ہوتی ہے یا ہونی چاہیے، لیکن بدقسمتی سے ہمارے یہاں اس لفظ ''روایت'' کو متروکات (Obsolete) کے مترادف قرار دینے کے پس پشت جدید تہذیب کا وہ رجحان کارفرما ہے جہاں اشیا بہت جلد پرانی ہوجاتی ہیں اور انھیں یا تو بے کار محض سمجھ کر ان سے نجات حاصل کرنے میں عافیت تصور کی جاتی ہے یا پھر زیادہ سے زیادہ انھیں آثار عتیقہ کے زمرے میں ڈال کر کبھی کبھار ان کی زیارت کرنے کو کافی سمجھ لیا جاتا ہے۔ حالاں کہ ادب کا معاملہ مختلف ہے، یہاں ہر نئی چیز کا اثبات پرانی چیزوں کی روشنی میں ہی ممکن ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ نئے پیمانے وضع نہیں ہونے چاہئیں یا لکیر کا فقیر بنے رہنا چاہیے بلکہ نئے معیاروں اور نئے پیمانوں کی ضرورت تحرک اور زندگی کی علامت ہے لیکن یہ علامت بھی پرانے استعاروں کی مرہون منت ہوتی ہے۔ پھر یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ کوئی بھی تبدیلی مجرد نہیں ہوتی بلکہ اس کے ساتھ اس کا ایک روایتی پس منظر بھی ہوتا ہے جس کے بغیر اس کے خوب و زشت کا نہ تو کوئی فیصلہ کیا جاسکتا ہے اور نہ ہی اس تبدیلی کے تعین قدر میں کوئی مدد مل سکتی ہے۔ لہٰذا ''اثبات'' کی کوشش یہ ہے کہ وہ نئی نسل کو ادب کی گراں قدر روایتوں اور نشانیوں کی یاددہانی کراتا رہے تاکہ ہمارے قدم اپنی زمین پر ہی ٹکے رہیں۔

محمد مصطفیٰ خان شیفتہ یا حسرتی ۱۸۰۶ میں دہلی میں پیدا

ہوئے (کلب علی خان صاحب فائق رام پوری نے اپنی تالیف ''مومن'' میں شیفتہ کی سال ولادت ۱۲۱۸ھ متعین کی ہے)۔ شیفتہ نے بہت کم سنی میں ہی شعر کہنا شروع کردیا تھا۔ مومن کے انتقال کے بعد وہ غالب سے مشورہ سخن کرنے لگے۔ شیفتہ کی یادگار تصنیفات میں ایک تو ''ترغیب السالک الٰہی احسن المسالک'' ہے۔ یہ دراصل سفرنامہ حجاز ہے جو ان کی زندگی میں ہی چھپ گیا تھا۔ دوسری کتاب ''لحن عراق'' شیفتہ کے ستاون فارسی رقعات کا مجموعہ ہے جو انھوں نے اپنے انتقال سے تین برس پہلے یعنی ۱۲۸۳ھ میں مرتب کیا تھا۔ ''لحن عراق'' شیفتہ کی فارسی نثر کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ ان کی تیسری اور معروف تصنیف کا نام ''گلشن بے خار'' ہے جس میں شعرائے اردو کا تذکرہ ہے۔ شیفتہ نے ۱۲۴۸ھ میں اسے شروع کرکے ۱۲۵۰ھ میں ختم کیا ہے۔ ''گلشن بے خار'' اردو کی وہ پہلی کتاب تھی جس نے تنقید کے لیے زمین ہموار کی۔ شیفتہ کی چوتھی کتاب ''دیوان فارسی'' ہے جو متعدد قصیدوں، قطعات اور غزلوں پر مشتمل ہے۔ ان کی پانچویں اور آخری تصنیف کی حیثیت سے ''دیوان اردو'' موجود ہے جس میں ایک سو اڑسٹھ غزلیں اور بارہ متفرق اشعار شامل ہیں۔ یہ دیوان سب سے پہلے ۱۸۵۴ میں شائع ہوا۔ شیفتہ ذیابیطس کے مریض تھے اور یہی مرض ۶۳ کی عمر میں یعنی ۱۸۶۹ میں ان کی موت کا سبب بنا۔

ہم یہاں شیفتہ کے منتخب کلام کے علاوہ حبیب اشعر کے ایک تفصیلی مضمون کی تلخیص بھی شامل اشاعت کررہے ہیں جو بطور دیباچہ دیوان شیفتہ میں موجود ہے۔ اس دیباچے سے نہ صرف شیفتہ کے تعلق سے کئی گراں قدر معلومات حاصل ہوجاتی ہیں بلکہ ان کے کلام کے تعین قدر میں بھی کسی حد تک مدد مل جاتی ہے۔

ا۔ن۔

دیباچۂ دیوانِ شیفتہ

حبیب اشعر

شیفتہ نے اوائل عمر میں ہی شعر کہنا شروع کر دیا تھا۔ فائق رام پوری نے ''مومن'' میں شیفتہ کے قلمی دیوان کے دیباچے کی ایک عبارت نقل کی ہے جس میں شیفتہ اپنی شاعری کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ ''سولھویں میں شاعری فوق العادۃ بخشی اور تیسویں میں کمال عطا کیا اور اس شغل سے رک گیا۔'' سولھویں سال میں شاعری کے فوق العادۃ ملکہ اگر سخن آرائی پر محمول کیا جائے تو بھی اتنی بات ضرور ثابت ہو جاتی ہے کہ وہ اس عمر میں اچھا خاصا شعر کہنے لگے تھے اور اچھا خاصا شعر کہنے کے لیے کم از کم پانچ برس کی مشق بھی فرض کی جائے تو اس کے معنی یہ ہوں گے کہ شیفتہ نے گیارہ برس کی عمر میں شعر کہنا شروع کر دیا تھا۔ اس کی تصدیق خود شیفتہ کے بیان سے بھی ہوتی ہے۔ ''گلشن بے خار'' میں اپنی شاعری کے متعلق رقم طراز ہیں:

''فقیر از آواں صبا بہ این شغل منوط بودہ، اکثرے عمر گرامی رایگاں داد۔ چوں ربط بہ ایں فن از دیگر اشغال عالیہ وفنون شریفہ بازمی دارد۔ اکنوں دیرگاہ است کہ سروکارم نیست مگر بہ تحریک محفلاں گاہے از واردات جدیدہ اتفاق می افتد وآں ہم بعد سالے نہ کہ ماہے۔''

یہ بات کہ شیفتہ نے نوعمری ہی میں شاعری کا آغاز کر دیا تھا اور اپنے علم وذہانت، مطالعہ ومشق اور ارباب کمال کے فیض صحبت سے وہ بہت جلد اس فن میں مشاق واستادی کے درجے پر پہنچ گئے تھے، ان کے اس مقطع سے بھی واضح ہوتی ہے:

اے شیفتہ! اس فن میں ہوں ایک پیر طریقت
گو عمر ہے میری ابھی اکیس برس کی

مومن سے شیفتہ کے تعلقات دوستانہ ہی نہیں، برادرانہ تھے۔ دونوں ایک دوسرے کو عزیز رکھتے اور دونوں ایک دوسرے پر جان چھڑکتے تھے۔ مومن عمر میں شیفتہ سے بڑے تھے، زیادہ نہیں یہی کوئی دو چار برس۔ علم وفضل میں بھی انیس بیس ہی کا فرق ہوگا۔ البتہ ذہانت وطباعی اور قدرت کلام میں مومن کو شیفتہ پر فوقیت حاصل تھی۔ غالبًا اسی لیے شعر وسخن کی راہ میں شیفتہ نے مومن کو اپنا رہبر بنایا اور اگرچہ وہ اکیس برس کی عمر میں فن شاعری کے ''پیر طریقت'' ہو گئے تھے، اس کے باوجود مومن کی رہنمائی سے بے نیاز نہ ہوئے۔

مومن کے انتقال کے بعد وہ غالب سے مشورۂ سخن کرنے لگے۔ یہ بات بظاہر عجیب سی معلوم ہوتی ہے کہ شیفتہ، جن کی سخن فہمی وسخن سنجی کا اعتراف اس زمانے کے تقریباً تمام اکابر شعر وادب نے کیا ہے اور جن کا اردو فارسی کلام ان کی کہنہ مشقی بلکہ استادی کا بین ثبوت ہے، زندگی بھر مشورۂ سخن کی ضرورت محسوس کرتے رہے اور جب مومن دنیا سے اٹھ گئے تو انھوں نے غالب کی انگلی پکڑ لی۔ لیکن اگر اس زمانے کی معاشرت اور اہل کمال کی زندگی کا بہ نظر غائر مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت آئینہ ہو کر سامنے آ جاتی ہے کہ اگر شعر گوئی میں مہارت حاصل ہو جانے کے بعد بھی شیفتہ، مومن کو اپنا کلام دکھاتے رہے، یا اگر مومن کے انتقال کے بعد، انھوں نے غالب سے رشتہ تلمذ قائم کرنے کی ضرورت سمجھی تو اس کا مطلب ہرگز یہ نہ تھا کہ وہ سچ مچ اصلاح کے محتاج تھے بلکہ اس سے ان کا مقصود اقلیم سخن کے ان دو تاج داروں کے کمال فن کا، عملی طور پر اعتراف واعلان تھا...

شیفتہ ایک بڑے گھر کے چشم وچراغ تھے۔ دولت وامارت ان کی گھٹی میں پڑی تھی اور مبداء فیض نے انھیں علم ودوستی اور ذہانت کے جوہر سے بھی نوازا تھا۔ ان کا زمانہ اگرچہ سیاسی افراتفری اور اس سے پیدا شدہ اقتصادی واخلاقی بدحالی کا زمانہ تھا لیکن علما وصوفیا کی محفلیں علم وہدایت کے چراغوں سے روشن تھیں اور دلوں پر مذہب وتصوف کی گرفت اتنی مضبوط تھی کہ مفاسد، مفاسد ہی رہتے تھے، فواحش نہیں ہونے پاتے تھے۔ برائی اگر شدید ہوتی تھی تو برائی کا احساس شدید تر سمجھا جاتا تھا۔ اسی لیے اس زمانے کی اجتماعی اور انفرادی زندگی میں ایک عجیب قسم کی دورنگی پائی جاتی ہے۔ ایک طرف طوائفوں کے کوٹھے آباد ہیں اور دوسری طرف وعظ کی مجلسیں ہو رہی ہیں۔ اول شب، شراب کا دور چل رہا ہے اور آخر شب، تسبیح کھٹکھٹائی جا رہی ہے۔ ایک شخص ابھی راگ رنگ کی محفل میں بیٹھا داد عیش دے رہا تھا اور ابھی مسجد میں کھڑا، نہایت خشوع خضوع کے ساتھ نماز پڑھ رہا ہے۔ سن ستاون سے پہلے مجلسی زندگی کا یہ عام رنگ تھا، جس سے معاشرے کا کم وبیش ہر طبقہ متاثر تھا۔ خاص طور پر کھاتے پیتے اور آسودہ حال لوگوں میں اس کی جھلک بہت نمایاں تھی۔

نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ جب لڑکپن کی حدوں سے گزر، نوجوانی کی منزل میں قدم زن ہوئے تو ان کے بھی ایک ہاتھ میں ''جام شریعت'' تھا اور دوسرے ہاتھ میں ''سندان عشق''۔ اور وہ بڑی مہارت کے ساتھ ''جام وسنداں'' سے کھیل رہے تھے۔ روحانی تقاضے انھیں اہل اللہ کے حلقے میں لے جاتے تھے اور نفس کے مطالبے ''چرخے والوں کے محلے میں''۔ ذہن وفکر کی رفعتیں انھیں ''اشغال عالیہ'' اور ''فنون شریفہ'' کی طرف کھینچتی تھیں اور قلب وشوق کی شورشیں شعر وشاعری اور عشق وعاشقی کی طرف، اور وہ بڑے اعتدال، انتہائی رکھ رکھاؤ کے ساتھ، روح ونفس اور ذہن وقلب کی تشفی وآسودگی کا سامان بہم پہنچا رہے تھے۔ رات کو بزم نوشانوش آراستہ ہوتی اور جب شمع کی لو زرد پڑ جاتی تو وضو کے لیے پانی طلب کیا جاتا:

پانی وضو کو لاؤ رخ شمع زرد ہے
مینا اٹھاؤ وقت اب آیا نماز کا

جن ناقدین نے شیفتہ کے کلام اور حالات زندگی کا سرسری نظر سے مطالعہ کیا ہے، وہ ان کے بارے میں اچھی خاصی غلط فہمی کا شکار ہو گئے ہیں۔ جیسا کہ میں نے ابھی عرض کیا ہے، شیفتہ کی زندگی عنفوان

شباب میں بالکل ویسی ہی تھی جیسی اس زمانے کے دولت مند شریف زادوں کی اس ماحول میں ہونی چاہیے تھی۔ وہ شاہدانِ عشوہ فروش کی زلف گرہ گیر کے اسیر بھی تھے اور پیرانِ باصفا کی نگاہ کیمیا اثر کے حلقہ بگوش بھی۔ شعروسخن کی محفلوں کے رکن رکین بھی تھے اور علم وفضل کی مجلسوں کے صدر نشین بھی۔ لیکن سن وسال کے ساتھ ساتھ جب جوانی کے طوفان کا ''مد'' پختہ عمر کے ''جزر'' میں تبدیل ہوا تو روحانیت، مادیت پر غالب آگئی اور قلب وشوق کی شورشیں، ذہن وفکر کی رفعتوں میں تحلیل ہوگئیں۔ رامش ورنگ نے ''اشغالِ عالیہ'' کے لیے جگہ خالی کردی اور شعروشاعری نے ''فنونِ شریفہ'' کو رستہ دے دیا تا آں کہ ان کی زندگی کا ربع آخر ایک ایسے دل پذیر سانچے میں ڈھل گیا جس میں فکرونظر کی گہرائی بھی تھی اور علم وتدبر کی گیرائی بھی۔ پاکیزگیِ نفس کا نور بھی تھا اور طلبِ معرفت کا شعلہ بھی۔ جہد وریاضت کی سخت کوشی بھی تھی اور پرہیزگاری ونیکوکاری کی عافیت اندوزی بھی۔

زندگی کے اس مرحلے پر پہنچ کر شیفتہ نے اوامر کی پابندی اور نواہی سے اجتناب کو اپنا شعارِ حیات بنالیا۔ نواب صدیق حسن خاں مرحوم ان کے حالات میں لکھتے ہیں:

''زمانے کہ سنین عمرش از عشرۂ رابعہ درگزشت، دست بہ بیعت شاہ عبدالغنی مجددی نقش بندی دادہ سالک طریق سلوک گشت وپئے کسب سعادت حج وزیارت جادۂ سفر حجاز نوشت۔''

حج بیت اللہ سے واپس آکر شیفتہ، شاہد وشراب سے بالکل کنارہ کش ہوگئے اور اپنے ایک مقطع میں اس کا اظہار بھی کردیا:

اے شیفتہ ہم جب سے کہ آئے ہیں حرم سے
شوق صنم و خواہش صہبا نہیں رکھتے

شعرگوئی کا مشغلہ بھی برائے نام رہ گیا اور سب سے بڑھ کر یہ کہ جب دیوان کی نظر ثانی کرنے بیٹھے تو ایسے تمام اشعار قلم زد کردیے جن سے نوجوانی کی خوش فعلیاں اور معاملات وابستہ تھے اور ان میں ایک خاص شاعرانہ حسن بھی نہ تھا۔ یہ منتخب کلام جب شائع ہوکر لوگوں کے ہاتھوں پہنچا اور انھوں نے شیفتہ کی آخری زندگی کے زہد وتقشف اور جذب وروحانیت کی داستانیں سنیں تو یہ سمجھ بیٹھے کہ وہ ہمیشہ کے زاہد مرتاض اور عابد شب زندہ دار تھے اور اپنے اس گمان کے پیش نظر شوخی اور معاملہ بندی کے جو اشعار دست انتخاب کی کانٹ چھانٹ سے بچ گئے تھے، خواجہ حافظ کے اشعار کی طرح ان کی بھی تاویلیں کرنے لگے۔ اس طرح ''بادہ وساغر'' کے بیان کو ''مشاہدۂ حق'' کی گفتگو سمجھ لیا گیا اور ارسطا طالیسی محبت کو افلاطونی عشق کا لبادہ پہنا دیا گیا۔ اس کے بعد جب نوبت دورِ حاضر کے مورخین وناقدین تک پہنچی تو انھوں نے بھی منتخب کلام اور مشہور روایات کو سامنے رکھ کر شیفتہ کی شخصیت اور فن کا جائزہ لے لیا اور اپنے فرض سے عہدہ برآ ہوگئے....

اس مختصر سے تمہیدی مضمون میں شیفتہ کے کلام پر تفصیلی نظر ڈالنے کی گنجائش نہیں، اس لیے ان کے فن کا سرسری تجزیہ کرکے ہم آپ کے اور شیفتہ کے درمیان سے ہٹ جاتے ہیں۔

اگر شیفتہ کے کلام کا بہ غور مطالعہ کیا جائے تو ظاہر ہوتا کہ وہ میر وناسخ اور غالب ومومن کی روشوں

سے ہوتے ہوئے اپنے انفرادی امتیازی رنگ سخن تک پہنچے ہیں۔ میر خدائے سخن تھے اور ہر بڑا شاعر ان کی تقلید کو اپنے کمال کی سند سمجھتا تھا۔ شیفتہ نے بھی ایک جگہ کہا ہے:

نرالی سب سے ہے اپنی روش اے شیفتہ
کبھی دل میں ہوائے شیوہ ہائے میر پھرتی ہے

اور یہ صرف قول ہی قول نہیں، ان کے بعض اشعار میں واقعی میر کی سی خستگی و برشتگی پائی جاتی ہے۔ چند شعر ملاحظہ فرمائیے:

اظہار عشق اس سے نہ کرنا تھا شیفتہ
یہ کیا کیا کہ دوست کو دشمن بنا دیا

☆

مت چھیڑ کہ یار سے کدا ہوں
اے مرگ میں آپ مر رہا ہوں

☆

مرنے کا مرے نہ ذکر کرنا
قاصد وہ بہت الم کریں گے

☆

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ
اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

جس زمانے میں شیفتہ نے شعر کہنا شروع کیا ہے، ناسخ کی شاعری کا بڑا زور تھا۔ اوروں کا تو ذکر ہی کیا، غالب ومومن جیسے انفرادیت پرست شاعروں نے بھی ابتدا میں ناسخ کے رنگ میں مسلسل شعر کہے ہیں، اس لیے اگر شیفتہ کے اردو کلام میں ایک نہیں کئی غزلیں ناسخ کی تقلید میں ملتی ہیں تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔ جن غزلوں کے مطالعے ہم ذیل میں درج کررہے ہیں۔ وہ پوری کی پوری ناسخ اسکول کے تتبع میں کہی گئی ہیں:

رات واں گل کی طرح سے جسے خنداں دیکھا
صبح بلبل کی روش ہمدم افغاں دیکھا

☆

صبح ہوتے ہی گیا گھر مہ تاباں میرا
پنجہ خور نے کیا چاک گریباں میرا

☆

اور الفت بڑھ گئی اب اس ستم ایجاد سے
اک نئی لذت جو پائی دل نے ہر بے داد سے

شب ہم نے لیے خواب میں زنجیر کے بوسے
دیں گے وہ مگر زلف گرہ گیر کے بوسے

☆

کیوں نہ مجھ کو مرض یاس کی شدت ہو جائے
ملک الموت بھی جب بہر عیادت ہو جائے

☆

ہے ستم واقف ہو میرے حال کی تغییر سے
بوالہوس کہتے ہو پھر ایک آہ بے تاثیر سے

دیکھیے غالب کا اسلوب سخن ان اشعار میں صاف نظر آ رہا ہے:

نہ دیا ہائے مجھے لذت آزار نے چین
دل ہوا رنج سے خالی بھی تو جی بھر آیا

☆

آج ہی تیری جگہ کچھ سینہ و دل میں نہیں
مثل تیر غمزہ ظالم دل نشیں تو کب نہ تھا

☆

بچتے ہیں اس قدر جو ادھر کی ہوا سے ہم
واقف ہیں شیوۂ دل شورش ادا سے ہم

☆

فصل گل ہے مے کدے کا ساز و ساماں چاہیے
توبہ ژولیدہ زیب طاق نسیاں چاہیے

اور مومن کے انداز خاص میں تو شیفتہ نے ایسے ایسے شعر کہے ہیں کہ اگر انھیں کلام مومن میں شامل کر دیا جائے تو تمیز مشکل ہو جائے۔ چند شعر بطور تمثیل نقل کیے جاتے ہیں:

آپ جو ہنستے رہے شب بزم میں
جان کو دشمن کی میں رویا کیا

☆

ان سے نازک کو کہاں گرمی صحبت کی تاب
بس کلیجا نہ پکا اے طمع خام اپنا

دامن تک اس کے ہائے نہ پہنچا کبھی وہ ہاتھ
جس ہاتھ نے کہ جیب کو دامن بنا دیا

☆

میرے آنے سے تم اٹھ جاتے ہو
بزم دشمن میں نہ آؤں کیوں کر

☆

کیوں کر مجھے خط رقم کریں گے
کیا غیر کا سر قلم کریں گے

☆

ہر چند کہ ہے آپ سے ملنے کی تمنا
پر آپ سے ملنے کی تمنا نہیں رکھتے

شیفتہ کے اسلوب سخن کی امتیازی خصوصیتیں بقول مولانا صلاح الدین احمد اس کی صفائی، شستگی اور لطافت ہے۔ شیفتہ نے اپنے ایک مقطع میں اس کی صراحت بھی کر دی ہے:

وہ طرز شعر ہم کو خوش آتی ہے شیفتہ
معنی شگفتہ لفظ خوش انداز صاف ہو

لیکن وہ معنی آفرینی کے ساتھ ساتھ متانت اسلوب کو بلند شعر کا جزو لاینفک قرار دیتے ہیں:

شیفتہ کیسے ہی معنی ہوں مگر نا مقبول
اگر اسلوب عبارت میں متانت کم ہو

اور صنعت گری کی بجائے سادہ بیانی کو شعر کا اصلی معیار سمجھتے ہیں:

شیفتہ سادہ بیانی نے ہمیں چمکایا
ورنہ صنعت میں بہت لوگ ہیں بہتر ہم سے

چنانچہ انھی اجزائے ترکیبی سے شیفتہ نے اپنے فن کی ترکیب و تشکیل کی اور وہ ایک ایسی روش خاص کے بانی قرار پائے، جس کی مثال ہمیں ان کے اسلاف و اخلاف کے کلام میں کہیں نہیں ملتی۔ یہاں ہم شیفتہ کے کچھ شعر، نمونے کے طور پر آپ کی خدمت میں پیش کرتے ہیں۔ کیا اسالیب و معانی کے ان پہلوؤں میں اردو کا کوئی شاعر ان کے قریب نظر آتا ہے:

تقویٰ مرا شعار ہے عصمت سرشت دوست
پھر مجھ سے کون سا ہے سبب احتراز کا

شعلہ رو یار شعلہ رنگ شراب
کام یاں کیا ہے دامن تر کا

☆

دو قدم یاں سے وہ کوچہ ہے مگر
نامہ بر صبح گیا شام آیا

☆

ہم طالب شہرت ہیں ہمیں ننگ سے کیا کام
بدنام اگر ہوں گے تو کیا نام نہ ہوگا

☆

تم لوگ غضب ہوکہ دل پر یہ اختیار
شب موم کرلیا سحر آہن بنا دیا

☆

طوفان نوح لانے سے اے چشم فائدہ
دو اشک بھی بہت ہیں اگر کچھ اثر کریں

☆

ناصحو! یوں بھی تو مرجاتے ہیں
عشق سے مجھ کو ڈراتے کیوں ہو

☆

کیا کیا بیان کرتے ہیں نادر نکات ہم
لیکن جب انجمن میں کوئی نکتہ داں نہ ہو

☆

اتنی بڑھا پاکی دامن کی حکایت
دامن کو ذرا دیکھ ذرا بند قبا دیکھ

☆

اس کے نیرنگ سے ٹپکتا ہے
کہ عدم سے بھی پیشتر کچھ ہے
ہزار دام سے نکلا ہوں ایک جنبش میں
جسے غرور ہو آئے کرے شکار مجھے

فسانے اپنی محبت کے سچ ہیں پر کچھ کچھ
بڑھا بھی دیتے ہیں ہم زیب داستاں کے لیے

شیفتہ اپنے زمانے کے سب سے بڑے نقاد سخن تھے۔ مولانا حالی ''یادگار غالب'' میں ایک جگہ لکھتے ہیں: ''شعر کا جیسا صحیح مذاق ان کی طبیعت میں پیدا کیا گیا تھا، ویسا بہت ہی کم دیکھنے میں آیا ہے۔ لوگ ان کے مذاق کو شعر کے حسن و قبح کا معیار جانتے تھے۔ ان کے سکوت سے شاعر کا شعر خود اس کی نظر سے گر جاتا تھا۔ اور ان کی تحسین سے اس کی قدر بڑھ جاتی تھی''۔

مرزا غالب ان کی سخن سنجی وسخن فہمی کے معترف ہی نہیں، مداح بھی تھے۔

غالب بہ فن گفتگو نازد بدیں ارزش کہ او
ننوشت در دیواں غزل تا مصطفیٰ خاں خوش نکرد

اپنے ایک اور مقطع میں کہتے ہیں:

غالب ز حسرتی چہ سرائی کہ در غزل
چوں او تلاش معنی و مضموں نہ کردہ کس

غالب اور حالی ہمارے سپہر سخن کے آفتاب و ماہتاب ہیں، دونوں کی تنقیدی نظر بڑی تیز اور باریک بیں تھی۔ شیفتہ کے متعلق جو رائیں انھوں نے ظاہر کی ہیں، شیفتہ کے تذکرے اور فارسی و اردو کلام سے ان کی حرف بہ حرف تصدیق ہوجاتی ہے۔ اور شعرا کے کلام پر جو بے لاگ تنقید شیفتہ نے کی ہے، اس سے ان کی ژرف نگاہی اور معیار سخن کا اندازہ ہوتا ہے۔ چند مشہور شاعروں کے کلام پر ان کی رائیں آپ بھی ملاحظہ فرمایئے: آتش کے متعلق لکھتے ہیں: ''درنکوئی طبعش سخن نیست''۔ انشا کے بارے میں کتنی جچی تلی رائے دی ہے: ''دیوانے دارد مشتمل بر اصناف سخن و ہیچ صنف را بہ طریقہ راسخہ شعرانہ گفتہ اما در شوخی طبع و جودت ذہن او سخنے نیست۔'' (اسی طرح) جرأت کی معاملہ بندی کی طرف اس طرح اشارہ کرتے ہیں: ''سخن بہ مضامینے کہ میان عاشق و معشوق مہ گزرد، مہ کرد، طبع رسا داشت''۔ شاہ حاتم کے متعلق کتنی بلیغ بات کہی ہے: ''از تازہ خیالان قدیم است''۔ خواجہ میر درد کے کمال فن کا اعتراف دیکھیے: ''فکرش صحیح و نظمش فصیح۔ گفتارش از رکاکت و اغلاط پاک و در جب گل ہائے خیالش گل ہائے چمن ہم از خس و خاشاک۔ دیوانش از نظر گذشت از اشعار پر کن خالی است و اکثر ابیات با علو معانی و سمو مضامین دل کش و عالی۔'' ذوق پر اظہار خیال اس سے بہتر اور کیا ہوسکتا تھا: ''قوت مشقے کہ او راست، دیگرے را دیدہ نشد و مع ہذا رطب و یابس کہ شیوہ بسیار گویان است در کلامش کم تر و بر جمیع اصناف سخن قدرت تمام دارد۔ با جملہ از شعرائے مسلم و مقرر است۔''

سودا کے متعلق مشہور تھا کہ وہ قصیدے کے بادشاہ ہیں۔ غزل ان کے بس کی نہیں۔ شمس العلما محمد حسین آزاد نے بھی آب حیات میں کم و بیش یہی رائے ظاہر کی ہے لیکن شیفتہ نے جن الفاظ میں اس مہمل خیال کی تردید کی، وہ آج کل کے نقاد کی تراوش قلم معلوم ہوتی ہے: ''وآں کہ بین لا نام شہرت پذیر است کہ قصیدہ اش بہ از غزل است، حرفیست مہمل۔ بزعم فقیر غزلش بہ از قصیدہ است و قصیدہ اش بہ از غزل۔''

جس زمانے میں تذکرہ گلشن بے خار مرتب کیا گیا، غالب کمال کی منزلیں طے کر رہے تھے۔ جن غزلوں نے غالب کو غالب بنایا ہے، ان میں سے اکثر اس وقت تک شاعر کے ذہن سے صفحہ قرطاس پر منتقل نہ ہوئی تھیں۔ اس کے باوجود شیفتہ جانتے تھے کہ یہ ''مہمل گو'' قدرت کی طرف سے شاعری کی کتنی غیر معمولی صلاحیتیں لے کر آیا ہے۔ مرزا کے متعلق رقم طراز ہیں: ''پایہ اش از فحول استاداں کم نسیت۔ غزلش شوں غزل نظیری بے نظیر و قصیدہ اش شوں قصیدہ عرفی دل پذیر۔ مضامین شعرے را کما حقہ، می فہمد و بجمیع نکات و لطائف پے می برد بالجمہ چنیں نکتہ سنج نغز گفتار کمتر مرئی شد۔''

مصحفی کے کلام پر رائے دیتے ہوئے لکھتے ہیں: ''ہر چند بہ تقاضائے شیوہ بسیار گویاں اکثر کلامش بر کم پایہ واز لطافت حالی است اما گزیدہ اشعار دو نہایت رقبت والا و مرتبت عالی است۔'' مومن کو ان الفاظ میں خراج عقیدت پیش کرتے ہیں: ''بزم فقیر بہ قوت شاعری ایشاں کم کسے بر خاشتہ۔ در ہر جنس سخن آں چناں مکانتے وافی دارد کہ کسے داد ریک صنف ہم میسر نیامدہ۔'' خدائے سخن میر تقی میر کے کلام پر کس ایجاز و بلاغت کے ساتھ رائے زنی کی ہے: ''لا سیما در غزل سوائی و مثنوی گوئی گوئے سنقت می رباید۔'' ناسخ کی شاعری اس سے بہتر رائے کی مستحق نہیں ہو سکتی تھی: ''والا مایہ، عالی پایہ، سیراب بے مثل و مثال۔''

پورے تذکرے میں صرف نظیر اکبر آبادی ایک ایسا شاعر ہے جس پر شیفتہ کی رائے خلاف واقعہ ہی نہیں بلکہ ایک حد تک ''ظالمانہ'' ہے۔ لکھتے ہیں: ''اشعار بسیار دارد کہ زبان سوقیین جار یست و نظر طہ آں ابیات در اعداد شعر انشایدش شمرد۔'' لیکن اس کی وجہ نظیر سے کوئی شخصی بغض نہیں کہ اس کی ذات کے متعلق اوپر لکھتے ہیں: ''گویند کہ نظیر در حلم و خلق و انکسار بے نظیر روزگار است۔'' بلکہ نظیر کا ''عوامی شاعر'' ہونا، جو اس ماحول میں شیفتہ کے سے مہذب اور شائستہ رئیس کے لیے واقعی نا قابل برداشت تھا۔ بہر حال ''گلشن بے خار'' ہمارے ادبی سرمائے میں شامل ہے جس کی قدر و اہمیت یہ دیکھ کر اور بڑھ جاتی ہے کہ شیفتہ نے اسے تیس سال کی عمر میں مکمل کر لیا تھا۔ ●●

اثبات
کے اشاعتی تسلسل کو
برقرار رکھنے کے لیے
اپنا "غیر مشروط" زرسالانہ
ارسال کیجیے

☆ منی آرڈر کوپن پر اپنا پتہ صاف صاف انگریزی میں ضرور درج کیجیے۔
☆ ڈرافٹ یا چیک، پروپرائٹر، پبلشر اور پرنٹر سید امجد حسین یعنی "S. A. HUSSAIN" کے نام پر ہی جاری کیجیے۔
☆ منی ٹرانسفر کے لیے اسی نام اور CITI BANK کے اس اکاؤنٹ نمبر کو یاد رکھیے: 5631116118
☆ بیرونی ممالک میں مقیم قارئین Western Union (Money Transfer) کے ذریعہ بھی اپنا زرسالانہ ارسال کر سکتے ہیں۔

انتخاب کلام

نواب محمد مصطفی خان شیفتہ و حسرتی

اتنے جمیل سے تو کبھی انس و خو نہ ہو
ڈرتا ہوں آفتاب سے اب میں کہ تو نہ ہو

سب آرزوئیں تجھ سے فلک نے نکال دیں
یہ آرزو ہے اب کہ تیری آرزو نہ ہو

جانا کہیں ہو جاتے تھے یا تیرے گھر کی راہ
یا اب یہ ڈر ہے راہ میں تو رو بہ رو نہ ہو

یا غیر سے بھی خوش تھے کہ تیرا تو دوست ہے
یا اب خفا ہیں اس سے جو تیرا عدو نہ ہو

جب تک کہ تم رقیب سے ملنا نہ چھوڑ دو
مل جائے تم سے شیفتہ ایسا کبھو نہ ہو

ناز تمکیں ہے وہاں صبر کی یاں تاب نہیں
یہی صورت ہے تو کچھ نبھنے کے اسباب نہیں

ہائے وہ شوق ملاقات عدو میں جاگے
جس کی آنکھوں کے تصور میں مجھے خواب نہیں

جان کی شکل دکھائی ہے بنا کر تجھ کو
دل کی تصویر بنائی ہے یہ سیماب نہیں

بحر و بر میں کہیں آرام نہیں خاطر خواہ
بحر میں خار نہیں دشت میں گرداب نہیں

شیفتہ عشق کی یہ دھوم اور اب تک حضرت
دل بے تاب نہیں درد بے خواب نہیں

کچھ انتظار مجھ کو نہ مے کا نہ ساز کا
ناچار ہوں کہ حکم نہیں کشف راز کا

تقویٰ مرا شعار ہے عصمت سرشت دوست
پھر مجھ سے کون سا ہے سبب احتراز کا

ساقی کے ہیں اگر یہیں الطاف کیا عجب
ارض و سما میں ہوش نہ ہو امتیاز کا

پیر مغاں نے رات کو وہ سب کچھ دکھا دیا
ہرگز رہا نہ دھیان بھی حسن مجاز کا

پانی وضو کو لاؤ رخ شمع زرد ہے
مینا اٹھاؤ وقت اب آیا نماز کا

یکتا کسی کو ہم نے نہ دیکھا جہان میں
طول امل جواب ہے زلف دراز کا

جور اجل کو شوخیِ بے جا کہا کیا
تھا محو شیفتہ جو کسی مست ناز کا

بجتے ہیں اس قدر جو ادھر کی ہوا سے ہم
واقف ہیں شیوۂ دل شورش ادا سے ہم

افشائے راز عشق میں ضرب المثل ہے وہ
کیوں کر غبار دل میں نہ رکھیں صبا سے ہم

چلتے ہیں مے کدے کو کہاں یہ عزیز واں
رخصت تو ہولیں کبر و نفاق و ریا سے ہم

اے جوش رشک قرب عدو اب تو مت اٹھا
بیٹھے ہیں دیکھ بزم میں کس التجا سے ہم

ہے جامہ پارہ پارہ دل و سینہ چاک چاک
دیوانہ ہوگئے گل جیب قبا سے ہم

کیا جانتے تھے صبح وہ محشر قد آئے گا
شام شب فراق نہ مرتے بلا سے ہم

ہر بات پر نگاہ ہماری ہے اصل پر
لیتے ہیں مشک زخم کو زلف دوتا سے ہم

کچھ اور بے دلی کے سوا آرزو نہیں
اے دل یقین جان کہ ہم ہیں تو تُو نہیں

بے اشک لالہ گوں بھی میں بے آبرو نہیں
آنسو میں رنگ کیا ہو کہ دل میں لہو نہیں

بے طاقتی نے کام سے یہ کھو دیا کہ بس
دل گم ہوا ہے اور سر جستجو نہیں

محفل میں لحظہ لحظہ وہ چشم ستیزہ خو
لڑتی ہیں کیوں اگر سر صلح عدو نہیں

دی کس نے اشک سرمہ سے تیغ مژہ کو آب
شور فغاں کو فکر خراش گلو نہیں

دست جنوں نے جامۂ ہستی قبا کیا
اب ہائے چارہ گر کو خیال رفو نہیں

کیا ہوسکے کسی سے علاج اپنا شیفتہ
اس گل پہ غش ہیں جس میں محبت کی بو نہیں

عذر اک ہاتھ لگا ہے انھیں یہاں آنے میں
کیوں کہا میں نے کہ ’’چلیے مرے غم خانے میں‘‘

شہر وحشت کو جو اک خلق چلی آتی ہے
شہر آباد ہوا ہے مرے ویرانے میں

ہم بھی محروم سہی غیر تو ہوں گے محروم
لطف آ جائے گا کہیں یار کو شرمانے میں

یہ تو سچ ہے کہ کجا محتسب و بادہ کشی
پھر بہ ایں جوش یہ کیا آتے ہیں مے خانے میں

لے لیا پنجۂ گل گوں میں جو اپنے تو نے
ہم نے جانا ہیں جڑے لعل ترے شانے میں

سچ کہا غیر کو گھر نیند نہ آئی ہوگی
فرش ہے مخمل کاشاں ترے کاشانے میں

شیفتہ سن کے جو دیتے ہیں وہ لاکھوں دشنام
اثر بادہ ہے گویا مرے افسانے میں

عہد ثبات عہد پہ ہے متصل نہیں
اے شیفتہ نوید وہ پیماں گسل نہیں

الفت چھپا کے اور بھی شرمندہ میں ہوا
اظہار عشق غیر سے وہ منفعل نہیں

مت چھیڑ اے رقیب کہ مانند زلف یار
سر تا بہ پا شکستہ ہوں پر مضمحل نہیں

کیا روئیے کہ تذکرہ سوز اشک سے
وہ گل عرق عرق تو ہے لیکن خجل نہیں

پتھر وہ اور ہے جسے مشکل ہے ٹالنا
فرہاد بے ستون تو سینے کی سل نہیں

جو حال پوچھنا ہو تم اس سے ہی پوچھ لو
مجھ کو دماغ قصۂ غم ہائے دل نہیں

بہلائے کوئی جا کے کہاں جی کو ہائے ہائے
صحرائے قیس گھر کے مرے متصل نہیں

ناچار میں خموش وہ ناحق عتاب میں
طاقت تھی جتنی صرف ہوئی اضطراب میں

بوسے کیے قبول تو گنتی بھی چھوڑ دو
ایسا نہ ہو کہیں پڑے جھگڑا حساب میں

بے باک کس قدر ہے کہ ڈوبا ہوا ہے سب
دامن لہو میں اور گریباں شراب میں

شاید کہ پڑ گئی ہے کسی شیخ کی نظر
ہم بے دھڑک جو کرتے ہیں توبہ شباب میں

آخر جہان میں شب تاریک بھی تو ہے
اچھا نہ آئیں آپ شب ماہ تاب میں

اے آفت زمانہ ترے دور میں شکیب
بلبل کو باغ میں ہے نہ ماہی کو آب میں

ہوتا ہے ازدحام تمنا اسی قدر
ہوتی ہے جتنی دیر کشاد نقاب میں

ناچار میں خموش وہ ناحق عتاب میں
طاقت تھی جتنی صرف ہوئی اضطراب میں

بوسے کیے قبول تو گنتی بھی چھوڑ دو
ایسا نہ ہو کہیں پڑے جھگڑا حساب میں

بے باک کس قدر ہے کہ ڈوبا ہوا ہے سب
دامن لہو میں اور گریباں شراب میں

شاید کہ پڑ گئی ہے کسی شیخ کی نظر
ہم بے دھڑک جو کرتے ہیں توبہ شباب میں

آخر جہان میں شب تاریک بھی تو ہے
اچھا نہ آئیں آپ شب ماہ تاب میں

اے آفت زمانہ ترے دور میں شکیب
بلبل کو باغ میں ہے نہ ماہی کو آب میں

ہوتا ہے ازدحام تمنا اسی قدر
ہوتی ہے جتنی دیر کشاد نقاب میں

اپنی شوخی کی بھی خبر کچھ ہے
زلزلہ آسمان پر کچھ ہے

زارء شب کے زور تو دیکھے
تجھ میں بھی دم دم سحر کچھ ہے

راز پوشیدہ پوچھیے کس سے
بے خبر ہے جسے خبر کچھ ہے

نالہ سنتے نہیں تو بات سنو
خوب باتوں میں بھی اثر کچھ ہے

عشق کے اب کہاں وہ ہنگامے
درد دل سوزش جگر کچھ ہے

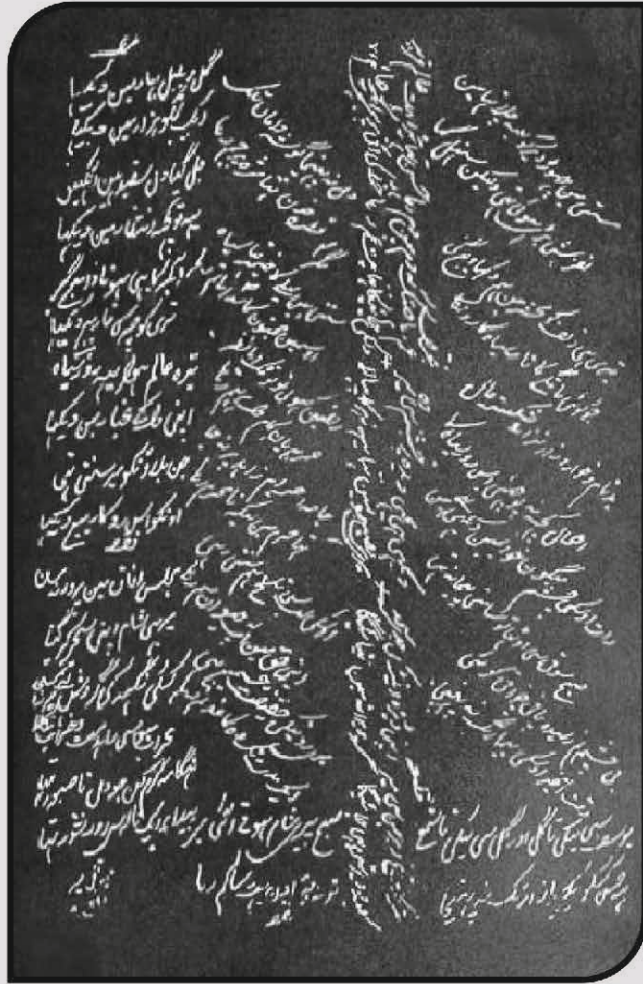
اس کے نیرنگ سے ٹپکتا ہے
کہ عدم سے بھی پیش تر کچھ ہے

عشق میں ساری خوبیاں ہیں جمع
اک مگر جان کا ضرر کچھ ہے

یہ ہماری زبان ہے پیارے

قول فیصل

انیسویں صدی کے نصف دوم میں ہندی تحریک کو جلا بخشنے والوں میں بنارس کے راجا بابو شیو پرساد بھی تھے جو صوبائی محکمہ تعلیم میں انسپکٹر آف سکولز تھے۔ وقت کے ساتھ ساتھ ان کے خیالات اگرچہ بدلتے رہتے تھے لیکن یہ بات روز روشن کی طرح عیاں ہے کہ وہ تمام عمر ہندی اور ناگری رسم خط کے زبردست حمایتی رہے۔ وہ سرکاری دفتروں اور عدالتوں کے لیے انھوں نے ۱۸۶۸ میں انگریزی حکومت کو جو میمورنڈم بعنوان *Court Characters, in the Upper Provinces of India* پیش کیا تھا، اس سے اردو کے خلاف ان کے انتہائی متعصبانہ اور جارحانہ رویے کا پتا چلتا ہے۔ اس میمورنڈم میں اردو کو مسلمانوں سے منسوب کرکے اردو اور مسلمانوں دونوں کو ہدف ملامت بنایا گیا ہے۔ اسی لیے اس میمورنڈم کو صیغہ راز میں رکھنے کے لیے اس 'For Private Circulation' لکھا گیا تھا۔ لیکن اب زمانہ بہت بدل گیا ہے۔ گیان چند جین نے ۲۰۰۵ میں جو کتاب لکھی ، اس میں انھوں نے بابو (راجا) شیو پرساد کی طرح اردو اور مسلمانوں دونوں کو ہدف ملامت بنایا اور لکھا کہ "اردو کے تمام یا بیشتر ہندو ادیب اپنے سینے میں ایک راجا شیو پرساد لیے ہوئے ہیں" ('ایک بھاشا.....' ص ۲۷۸) ۔ راجا شیو پرساد کا موازنہ اگر گیان چند جین سے کیا جائے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ۱۳۷ سال بعد بھی کچھ نہیں بدلا ہے۔

پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ

پریم چند کائستھ تھے اور اس گھرانے سے تعلق رکھنے والے روایتاً فارسی اور اردو کی تعلیم میں مہارت حاصل کرتے اور انگریزی سرکار میں منشی یا کلرک بن جاتے تھے۔ پریم چند جو اپنے ابتدائی دور میں اردو میں ہی لکھا کرتے تھے، وہ بعد میں ہندی میں لکھنے لگے۔ اس کا ایک سبب تو یہی تھا کہ اردو کا زوال شروع ہو چکا تھا اور دیوناگری پڑھنے والوں کی تعداد میں اضافہ ہونے لگا تھا۔ یہ وہ عہد تھا جب ایک تہذیب کا چراغ ٹمٹما رہا تھا تو دوسری طرف نئی تہذیب کا سورج طلوع ہو رہا تھا۔

پریم چند کے بارے میں یہ رائے عام ہے کہ اردو اور ہندی کے معاملے میں ان کا رویہ معتدل تھا۔ وہ ''ہندوستانی'' کے حامی تھے جو فارسی اور ناگری رسم الخط میں لکھی جائے۔ بظاہر یہ فکر متوازن اور مخلصانہ محسوس ہوتی ہے لیکن اگر اس کی زیریں لہروں کا بغور مشاہدہ کیا جائے تو حیرت انگیز طور پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ پریم چند کی نظر میں ''ہندوستانی'' کا وہ تصور نہیں تھا جو مثلاً گاندھی جی کے یہاں مکمل ایمانداری کے ساتھ نظر آتا ہے۔ پریم چند کے نزدیک ''ہندوستانی'' سنسکرت آمیز ہندی سے مشابہت رکھتی ہے جس میں فارسی اور عربی کے الفاظ کم سے کم ہوں ورنہ وہ یہ کیوں کہتے کہ ''ایسی ہندی جس میں سنسکرت الفاظ زیادہ ہوں، ہندوستان میں آسانی سے مقبول ہو سکتی ہے''۔ پھر اتنا ہی نہیں بلکہ وہ اس نتیجے تک بھی پہنچتے ہیں کہ ''مسلمان تعداد میں ضرور آٹھ کروڑ ہیں لیکن اردو بولنے والے مسلمان اس کے ایک چوتھائی سے زیادہ نہ ہوں گے تو کیا اعلیٰ قومیت کا تقاضا یہ نہیں ہے کہ اردو میں کچھ ضروری ترمیم اور اضافہ کر کے اسے ہندی سے متصل کر لیں''۔ ان سطور سے شمس الرحمٰن فاروقی کے اس دعوے کی تصدیق بھی ہو جاتی ہے کہ پریم چند کے بیٹے امرت رائے کی تضادات سے پُر کتاب "A House Divided" دراصل پریم چند کے خیالات کی ہی بازگشت ہے۔ یہ اور

بات ہے کہ پریم چند کے یہاں اس نظریے کی اوائلی اور نرم صورت ملتی ہے، جب کہ امرت رائے کے یہاں یہ متعصّبانہ ظن و تخمین پر مبنی ہے۔

پریم چند کی دو مضامین قارئین کی نذر ہیں جنھیں سرسری طور پر اگر پڑھا جائے تو یہ منصفانہ اور معتدل فکر کی نمائندگی کرتے نظر آتے ہیں لیکن اگر ان کی پرتیں اتاری جائیں تو ان کے پیچھے سے ایک ایسا چہرہ بے نقاب ہو کر سامنے آتا ہے جو ہمارے لیے اجنبی تو نہیں ہے لیکن ہاں یہ ضرور ہے کہ اسے ہم مختلف ناموں سے پہچانتے آئے ہیں۔

پریم چند کے یہ دونوں مضامین شیخ سلیم احمد کی مرتب کردہ کتاب ''گھر جو تقسیم ہو گیا'' (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۷) سے ماخوذ ہے۔ شیخ سلیم احمد مرکزی حکومت ہند کے ترقی اردو بیورو میں کارگزار رہ چکے ہیں اور ایک اعلیٰ عہدے سے سبکدوش ہوئے ہیں۔ وہ شعبہ ثقافت، حکومت ہند کے سینئر فیلو بھی رہ چکے ہیں۔ ان کی کئی کتابیں منظر عام پر آ چکی ہیں۔ شیخ سلیم احمد نے کی فہم و فکر کا محور اور علمی اختصاص ہند اسلامی / ایرانی تہذیب ہے جس کے تقریباً تمام پہلوؤں تک ان کی رسائی ہے۔ تصوف اور بھکتی تحریک کے شارح کی حیثیت سے جیسا درک انھیں حاصل ہے، ویسا اور کہیں کم ہی نظر آتا ہے۔

حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ اردو والوں نے ہندی اردو قضیہ پر اتنی اہم کتاب کا کوئی نوٹس نہیں لیا جب کہ گیان چند جین کی شر انگیز تصنیف کے جواب میں اب تک لکھی یا مرتب کی گئی کتابوں میں یہ سب سے بہتر، مدلل اور جامع کتاب ہے۔ ہم شکریے کے ساتھ مذکورہ کتاب میں سے پریم چند کے یہ دونوں مضامین نقل کر رہے ہیں۔

ا۔ ن۔

اردو میں فرعونیت

پریم چند

مسٹر نیاز فتح پوری اردو کے ایک سربرآوردہ اخبارنویس ہیں۔ یعنی ان میں اشتعال انگیز تحریر کا خداداد ملکہ ہے اور ادعائے قوم پروری کے باوجود انتہا درجہ کے فرقہ وارانہ جذبات اور خیالات کی حیرت انگیز جرأت۔ جس فرد میں یہ دونوں ارکان مجتمع ہو جائیں، اس کے کامیاب اخبارنویس ہونے میں شبہ کی گنجائش نہیں۔ ادھر سرکار بھی خوش۔ خریدار بھی خوش اور ارباب نظر کا دائرہ انگشت بدنداں۔ ممدوح نے اردو دنیا میں ایک طرز تحریر کی ایجاد کی جسے ژولیدہ نگاری کہہ سکتے ہیں اور شروع میں ''رقاصہ'' اور ''مغنیہ'' اور ''کیوپڈ'' اور اسی ذیل کے دیگر مجتہدانہ مضامین پر خامہ فرسائی فرماتے رہے۔ آپ آج کل انسائیکلوپیڈیا یا دیگر رسائل سے علمی مضامین کا بلاحوالہ ترجمہ کرتے ہیں اور اس اعتبار سے ان کا شمار علما میں کیا جا سکتا ہے۔ آپ رسوم کے بت شکن ہیں، طبقۂ علما میں اصلاح کے زبردست مؤید۔ وقتاً فوقتاً آپ اپنی آزادخیالی کے اظہار کے لیے مذہبی حقائق اور اخلاقی مسائل پر چوٹیں کیا کرتے ہیں جس سے مجلس احباب میں اچھی چہل پہل ہو جایا کرتی ہے۔ غالباً اسی وجہ سے کوئی آپ کے اعتراضات کو جواب دینے کی ضرورت نہیں سمجھتا۔ آپ گذشتہ تین سالوں تک ہندوستانی اکیڈمی کے ایک ممتاز رکن رہے مگر نئے انتخابات میں کسی وجہ سے نہ آ سکے۔ یہ تو ان کے اکیڈمی پر برہم ہونے کی کوئی وجہ نہیں ہو سکتی۔ کیوں کہ خدا کے فضل سے آپ اتنے تنگ دل نہیں ہیں مگر شاید آپ کی عدم موجودگی میں اکیڈمی نے سراسر بے ضابطگیاں اور فرقہ پرستیاں شروع کر دی ہیں اور اس لیے آپ کا آزاد قلم ادھر دو تین ماہ سے اکیڈمی کے بخیے ادھیڑنے میں مصروف کار ہے۔ ہندوستانی اکیڈمی کا وجود اردو ہندی ہر دو زبانوں کی تقویت و ترقی کے لیے عمل میں آیا اور دونوں ہی زبانوں کے کچھ ممتاز اصحاب اس کے رکن بنائے گئے۔ ہندی شعبہ میں کسی مسلمان اہل قلم کو نامزد نہیں کیا گیا، کیوں کہ اس صوبہ میں کوئی مسلمان ہندی نویس نہیں ہے۔ اردو شعبہ میں دو ایک ہندو بھی نامزد کر دیے گئے۔ اس لیے کہ حضرت نیاز چاہے ان کے وجود سے منکر ہوں مگر اردو میں ہندوؤں کی ایک معقول تعداد ہے۔ اکیڈمی چوں کہ ایک ادبی جماعت ہے، جہاں اس نے نظریات، تاریخ، اقتصادیات، معاشیات کی طرف توجہ کی، وہاں ادبیات کو بھی نظر انداز نہیں کیا اور انگریزی کے ایک مشہور و معروف ڈرامہ نویس کے چند ڈراموں کو ہر دو زبانوں میں شائع کرنے کا فیصلہ کیا۔

ہندی ترجمہ کی خدمت میرے سپرد ہوئی۔ اردو ترجمہ منشی دیانرائن نگم، ایڈیٹر ''زمانہ'' اور منشی جگت موہن لال صاحب رواں کے سپرد کیا گیا۔ حضرت نیاز اس وقت اکیڈمی کے رکن تھے مگر تب انھوں نے ان تجاویز کے خلاف زبان کھولنا آئین مصلحت کے خلاف سمجھا۔ اب آپ کا یہ اعتراض ہے کہ انگریزی ڈراموں کا ترجمہ کیوں کیا گیا اور کیا اس کے لیے مسلمان اہل قلم نہ مل سکتے تھے۔ آپ کے خیال میں کوئی ہندو اردو لکھ ہی نہیں سکتا، چاہے وہ مدت العمر مشق سخن کرتا رہے۔ اور مسلمان خلقی طور پر اردو لکھنا جانتا ہے یعنی اردو نویسی کا کمال وہ ماں کے پیٹ سے لے کر آتا ہے۔ یہ دعویٰ اتنا لغو، لچر، مہمل اور حماقت آمیز ہے کہ اس کے جواب کی ضرورت نہیں۔ میں تو اتنا کہہ سکتا ہوں کہ جس زبان کے ادیب اتنے کوتاہ نظر اور خود بیں ہوں، اس کا خدا حافظ۔ مسلمانوں پر یہ عام اعتراض ہے کہ انھوں نے ہندو شعرا اور مصنفین کا کبھی اعتراف نہیں کیا۔ حتیٰ کہ نسیم، سرشار بھی اردو کے دائرہ کمال سے خارج کر دیے گئے۔ مگر ایسی دریدہ ذہنی کی جرأت آج تک کسی نے نہ کی تھی۔ اس کا طرۂ امتیاز مسٹر نیاز کے سر ہے۔ میں یہ ماننے کو تیار ہوں کہ اردو زبان پر مقابلتاً مسلمانوں کے احسانات زیادہ ہیں لیکن یہ تسلیم نہیں کر سکتا کہ ہندوؤں نے اردو میں کچھ کیا ہی نہیں۔ آج کروڑوں ہندو اردو پڑھتے ہیں۔ لاکھوں لکھتے ہیں۔ ہزاروں اسی زبان میں اظہار خیال کرتے ہیں، خواہ نظم میں یا نثر میں اور اردو کی ہستی ہندوؤں کی اعانت سے قائم ہے۔ پنجاب کے مسلمان پنجابی لکھتے اور بولتے ہیں۔ بنگال کے مسلمان بنگالی، سندھ کے سندھی، گجرات کے گجراتی، مدراس کے تامل، اردو بولنے والے ہندو یا مسلمان زیادہ تر اسی صوبے میں ہیں۔ کچھ پنجاب اور حیدرآباد میں، اگر اس امر کی تحقیق کا کوئی صحیح طریق کار ہو کہ کتنے ہندو اردو بولتے ہیں اور کتنے مسلمان تو میرے خیال میں دونوں کی تعداد میں بہت زیادہ فرق نہ نظر آئے گا۔

یہ دوسری بات ہے حضرت نیاز ہندوؤں کی اردو کو اردو ہی نہ کہیں۔ اسی طرح ہندو بھی مسلمانوں کی اردو کو اردو نہ سمجھے تو مورد الزام نہیں ہو سکتا۔ اگر مسلمان اردو میں عربی اور فارسی لغت ٹھونس کر اسے اسلامی رنگ دینا چاہتا ہے تو ہندو بھی اس میں ہندی اور بھاشا کے الفاظ داخل کر کے اسے ہندو رنگ دینے کا متمنی ہو سکتا ہے۔ اردو نہ مسلمانوں کی میراث ہے نہ ہندوؤں کی۔ اس کے لکھنے اور پڑھنے کا حق دونوں کو حاصل ہے۔ ہندوؤں کا اس پر حق اولیٰ ہے، کیوں کہ وہ ہندی کی ایک شاخ ہے۔ ہندی آب و گل سے اس کی تخلیق ہوئی ہے اور محض چند عربی اور فارسی الفاظ کے داخل کر دینے سے اس کی ہیئت نہیں تبدیل ہو سکتی۔ حضرت نیاز چاہے کتنی ہی آنکھیں پیلی کر لیں مگر ہندو اردو پر استحقاق سے دستبردار نہیں ہو سکتا اور نہ وہ اسے اپنے ڈھنگ پر لکھنے ہی سے باز آ سکتا ہے۔ اسی طرح جیسے مسلمان اسے اپنے ڈھنگ پر لکھنے سے باز نہیں آتے۔ حضرت نیاز کہہ سکتے ہیں ہندو اردو کا خون کر رہے ہیں۔ اسی طرح ہندو بھی کہہ سکتا ہے کہ مسلمان اردو کے گلے پر کند چھری پھیر رہے ہیں۔ بٹوارہ اس طرح ہو سکتا ہے کہ مسلمان لکھیں مسلمان ناظرین کے لیے، ہندو لکھے گا ہندو ناظرین کے لیے، مگر یہ نہیں ہو سکتا کہ ہندو تصنیف و تالیف سے یک قلم کنارہ کش ہو جائیں، اور مسلمانوں کی تصنیفات پڑھ کر تشفی کر لیں۔ وہ اس ثانوی درجہ کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں ہیں اور ہر وہ تحریک جو اردو زبان کی ترقی کے لیے عمل میں آئے، اس میں ہندو اپنی حیثیت سے شریک ہونے کا حق رکھتے

ہیں اور مجھے یقین ہے کہ بجز حضرت نیاز جیسے کوتاہ نظر اصحاب کے ایسے مسلمان بہت کم ہوں گے جو ہندوؤں کے اس حق سے انکار کرسکیں۔ اکیڈمی کی جس سب کمیٹی پر اردو ترجمہ کے لیے مترجموں کے انتخاب کا بار ہے، اس میں کافی تعداد مسلمان صاحبان کی ہے۔ اگر وہ حضرات ہندوؤں کو اس حد تک نالائق نہیں سمجھتے جتنا نیاز صاحب سمجھتے ہیں اور بعض ہندو اہل قلم کی دیرینہ خدمات یا علمی ذوق کا اعتراف انھیں مناسب معلوم ہوتا ہے تو کسی کو شکایت کا موقع نہ ہونا چاہیے۔ مسٹر نگم کی اردو خدمات سے انکار کرنا ایسی شرمناک ادبی فروگزاشت ہے جو حضرت نیاز سے ہی ممکن ہے۔

کون اندازہ کرسکتا ہے کہ مسٹر نگم نے ''زمانہ'' کی اشاعت میں کتنے نقصانات اٹھائے ہیں۔ اس پر خاندانی جائیداد ہی نہیں قربان کردی بلکہ اپنی زندگی بھی اس کی نذر کردی اور آج ایک تنگ دل اخبار نویس کو یہ کہنے کی جرأت ہوتی ہے کہ اس پچیس سالہ ادبی خدمت کی کوئی حقیقت ہی نہیں۔ حضرت رواں اردو کے کہنہ مشق شاعر ہیں۔ ان کے کلام کے شاید حضرت نیاز بھی قدرداں ہوں مگر آپ کی قدردانی زیادہ سے زیادہ زبانی اعتراف تک جاسکتی ہے۔ مبلغات کا موقع آتے ہی وہ قدردانی مائل بہ تبخیر ہوجاتی ہے۔ میں حضرت نیاز کو مخلصانہ مشورہ دوں گا کہ وہ اکیڈمی کے ارکان کا انتخاب زبان کی بنا پر نہیں قومیت کی بنا پر کروائیں۔ اس وقت اگر کوئی ہندو مداخلت بیجا کرے تو اس کے پیچھے لٹھ لے کر دوڑیں۔ لیکن جب تک انتخابات زبان کی بنا پر ہیں اور ہندو بھی اردو لکھتے ہیں، اس وقت تک وہ ہندوؤں کو عملی قدردانی کے دائرہ سے باہر نہیں رکھ سکتے مگر یاد رہے کہ قومیت کی بنا پر حد سے حد ایک تہائی سے زیادہ رقم اردو کے ہاتھ نہیں پڑسکتی۔ اس تہائی میں تاریخی اہمیت اور وقار سب کچھ شامل ہے۔ یہاں تو ہندو مصنفین کے ساتھ اس قدردانی کا اظہار کیا جاتا ہے۔ ادھر ہندوؤں کو ہندی کے مسلمان شعرا کے ساتھ کتنی عقیدت ہے۔ رحیم اور جائسی وغیرہ شعرا کے کلام کے نئے نئے ایڈیشن شائع ہوتے رہتے ہیں۔ اسے اتنے شوق سے پڑھا جاتا ہے جیسے سور یا تلسی کا کلام۔ نصاب تعلیم میں اسے ہندو شعرا کی صف بہ صف جگہ دی جاتی ہے۔ ہندو یا مسلمان ہونے کا کسی کو خیال ہی نہیں آتا۔ اردو کے کسی ہندو شاعر کا کلام کسی مسلمان نے مرتب کیا ہو، اس کی مجھے کوئی نظیر نہیں ملتی۔ حال میں حضرت اصغر نے یادگار نسیم کی ترتیب دی ہے جس کا انھیں خمیازہ اٹھانا پڑ رہا ہے۔ اس ادبی تنگ نظری اور نخوت کی بھی کوئی حد ہے! ●●

(''زمانہ''، دسمبر ۱۹۳۰)

اردو، ہندی، ہندوستانی

پریم چند

یہ سبھی مانتے ہیں کہ قومی استحکام کے لیے معاشرتی اتحاد لازمی ہے اور کسی قوم کی زبان اور رسم الخط اس معاشرتی اتحاد کا ایک خاص جزو ہے۔ محترم خالدہ ادیب خانم نے اپنی ایک تقریر میں ترکی قوم کے اتحاد کو ترکی زبان سے منسوب کیا ہے اور یہ ایک امر مسلمہ ہے کہ قومی زبان کے بغیر کسی قوم کا وجود ہی ذہن میں نہیں آتا۔ جب تک ہندوستان کی کوئی قومی زبان نہیں ہے، وہ قومیت کا دعویٰ نہیں کرسکتا۔ ممکن ہے کہ زمانۂ قدیم میں ہندوستان ایک قوم رہا ہو، لیکن بودھوں کے زوال کے بعد اس کی قومیت بھی فنا ہوگئی اور حالانکہ معاشرتی یک رنگی موجود تھی لیکن اختلاف زبان نے اس تفریق کے عمل کو اور بھی آسان کردیا۔ اسلامی دور میں بھی جو کچھ ہوا، وہ مختلف صوبوں کا سیاسی اجتماع تھا۔ قومیت کا وجود نہ تھا۔ حق تو یہ ہے کہ قوم کا خیال مقابلتاً زمانۂ حال کی ایجاد ہے جس کی عمر تقریباً دو سو سال سے زیادہ نہیں۔ ہندوستان میں قوم کی ابتدا انگریزی تسلط کے ساتھ شروع ہوئی اور اسی کے استحکام کے ساتھ اس کا ارتقا ہورہا ہے۔ لیکن اس وقت تک بجز سیاسی محکومیت کے ملک کے مختلف عناصر میں کوئی ایسا رشتہ نہیں ہے جو انھیں منظّم کرکے ایک قوم بنادے۔ اگر آج انگریزی حکومت اٹھ جائے تو بہت ممکن ہے کہ ان عناصر میں جو اتحاد نظر آرہا ہے، وہ افتراق کی صورت اختیار کرلے اور مختلف زبانوں کی بنا پر ایک نیا دستوری نظام پیدا ہوجائے، جس کا ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہ ہو اور پھر وہی کشمکش شروع ہوجائے جو انگریزوں کے آنے سے پہلے تھی۔ اس لیے قوم کی بقا کے لیے لازمی ہے کہ ملک میں معاشرتی اتحاد ہو اور چوں کہ زبان اس اتحاد کا ایک خاص رکن ہے، ضروری ہے کہ ہندوستان کی ایک قومی زبان ہو، جو ملک کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک بولی اور سمجھی جائے، جس کا لازمی نتیجہ یہ ہوگا کہ کچھ دنوں میں قومی ادب کی تدوین بھی شروع ہوجائے گی اور ایک زمانہ وہ آئے گا جب اقوام کی ادبی مجلس میں ہندوستانی زبان مساویانہ حیثیت سے شریک ہونے کے قابل ہوجائے گی۔ لیکن اس قومی زبان کی صورت کیا ہو۔ صوبہ جات کی مروجہ زبانوں میں تو قومی زبان بننے کی صلاحیت نہیں، کیوں کہ ان کا دائرۂ عمل محدود ہے۔ ایک ہی زبان ہے کہ جو ملک کے بڑے حصے میں بولی اور اس سے بڑے حصے میں سمجھی جاتی ہے اور اسی کو قومی زبان کا درجہ دیا جاسکتا ہے۔ مگر اس وقت اس کی تین صورتیں ہیں۔ اردو، ہندی اور ہندوستانی اور ابھی تک

قومی طور پر طے نہیں کیا جاسکا کہ ان میں کون سی صورت ملک میں زیادہ مقبول اور زیادہ آسانی سے مروج ہوسکتی ہے۔ تینوں ہی صورتوں کے مؤید موجود ہیں اور ان میں کھینچا تانی ہوتی رہتی ہے۔ یہاں تک کہ اس اختلاف کو سیاسی رنگ دے دیا گیا ہے اور ہم اس مسئلے پر ٹھنڈے دل اور دماغ سے غور کرنے کے قابل ہوگئے ہیں۔

لیکن ان رکاوٹوں کے باوجود ہمیں چاہیے کہ ہندوستانی قومیت کی منزل کو نا قابل حصول سمجھ کر ہمت نہ ہار بیٹھیں۔ ہمیں اس مسئلے کو کسی نہ کسی طرح حل کرنا ہے۔

ملک میں ایسے آدمیوں کی تعداد کم نہیں ہے جو اردو اور ہندی کی انفرادی نشو ونما میں حارج نہیں ہونا چاہتے۔ انھوں نے یہ مان لیا ہے کہ ابتدا میں ان دونوں صورتوں میں کو کچھ یکسانیت رہی ہو لیکن اس وقت دونوں کی دونوں جس راستے پر جارہی ہیں، اس میں اتصال ہونا غیر ممکن ہے۔ ہر ایک زبان میں ایک فطری رجحان ہوتا ہے۔ اردو کو فارسی اور عربی سے فطری مناسبت ہے۔ ہندی کو سنسکرت اور پراکرت سے۔ اس رجحان کو ہم کسی طاقت سے بھی روک نہیں سکتے۔ پھر ان دونوں کو باہم ملانے کی کوشش میں کیوں ان دونوں کو نقصان پہنچائیں۔

اگر اردو اور ہندی دونوں اپنے کو اپنے مولد و مسکن تک ہی محدود رکھیں تو ہمیں ان کی فطری نشو ونما سے کوئی اعتراض نہ ہو۔ بنگالی، مراٹھی، گجراتی، تامل، تلنگی، کنڑی وغیرہ ان صوبہ جاتی زبانوں کے متعلق ہمیں کوئی پریشانی نہیں۔ انھیں اختیار ہے اپنے اندر چاہے جتنی سنسکرت، عربی یا لاطینی بھریں۔ ان کے اہل قلم خود اس کا فیصلہ کرسکتے ہیں لیکن اردو اور ہندی کی نوعیت جدا ہے۔ یہاں تو دونوں ہی ہندوستان کی قومی زبان کہلانے کی مدعی ہیں۔ مگر چوں کہ اپنی انفرادی صورت میں وہ قومی ضرورتوں کی تکمیل نہ کرسکیں، اس لیے اضطراری طور پر خود بہ خود ان کے اتصال کا عمل شروع ہوگیا اور وہ متحدہ صورت پیدا ہوگئی جسے ہم ہندوستانی زبان کہنے میں حق بہ جانب ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ہندوستان کی قومی زبان نہ تو وہ اردو ہوسکتی ہے جو عربی اور فارسی کے غیر مانوس الفاظ سے گراں بارے اور نہ ہی ہندی جو سنسکرت کے ثقیل الفاظ سے لدی ہوئی ہے۔ اگر آج دونوں مسلکوں کے وکیل آمنے سامنے کھڑے ہو کر اپنی اپنی تحریری زبان میں باتیں کریں تو شاید ایک دوسرے کے مفہوم مطلق نہ سمجھیں۔ ہماری قومی زبان تو وہی ہوسکتی ہے جس کی بنیاد عمومیت پر قائم ہو۔ وہ اس کی پروا کیوں کرنے لگی کے فلاں لفظ سے احتراز کیا جائے کہ وہ فارسی ہے یا عربی یا سنسکرت۔ وہ تو صرف یہ معیار اپنے سامنے رکھتی ہے کہ اس لفظ کو عوام سمجھ سکتے ہیں یا نہیں اور عوام میں ہندو، مسلمان، پنجابی، بنگالی، مراٹھی، گجراتی سب ہی شامل ہیں۔ اگر کوئی لفظ یا محاورہ یا اصطلاح مروج عام ہے تو وہ اس کے مخرج اور مولد کی پروا نہیں کرتی۔ یہی ہندوستانی ہے اور جس طرح انگریزوں کی زبان انگریزی، جاپانی کی جاپانی، ایرانی کی ایرانی، چین کی چینی ہے۔ اسی طرح ہندوستان کی قومی زبان کو اسی وزن پر ہندوستانی کہنا مناسب ہی نہیں بلکہ لازمی ہے۔ اگر اس ملک کو ہندوستان نہ کہہ کر صرف ہند کہیں تو اس کی زبان ہندی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس کی زبان کو اردو تو کسی اعتبار سے بھی نہیں کہا جاسکتا۔ تاوقتیکہ ہم ہندوستان کو اردوستان نہ کہنے لگ جائیں جواب

ممکنات سے خارج ہے۔ قدما یہاں کی زبان کو ہندی ہی کہتے تھے اور خسرو نے ''خالق باری'' تصنیف کر کے ہندوستانی کی بنیاد ڈالی۔ ان کا منشا اس تصنیف سے غالباً یہی ہوگا کہ عام ضرورت کے الفاظ دونوں صورتوں میں عوام کو سکھا دیے جائیں تا کہ انہیں اپنے روزمرہ کے تعلقات میں سہولت ہو جائے۔ اردو کی تخلیق کب اور کہاں ہوئی ہے؟ اس کا فیصلہ ابھی تک نہیں ہوسکا۔ بہر حال ہندوستان کی قومی زبان نہ اردو ہے نہ ہندی بلکہ ہندوستانی ہے جو سارے ہندوستان میں سمجھی جاتی ہے اور بڑے حصے میں بولی جاتی ہے لیکن لکھی کہیں نہیں جاتی اور اگر کوئی لکھنے کی کوشش کرتا ہے تو اردو اور ہندی کے ادیب اسے ٹاٹ باہر کر دیتے ہیں۔ دراصل اردو اور ہندی کی ترقی میں جو چیز سدراہ ہے وہ ان کی خواص پسندی ہے۔ ہم اردو لکھیں یا ہندی عوام کے لیے نہیں لکھتے بلکہ ایک محدود طبقہ کے لیے لکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری ادبی تصانیف کو حسن قبول نہیں حاصل ہوتا۔ یہ بالکل درست ہے کہ کسی ملک میں بھی تحریری اور تقریری زبانیں ایک نہیں ہوتیں۔ جو انگریزی ہم کتابوں اور اخباروں میں پڑھتے ہیں، وہ کہیں بھی نہیں بولی جاتی۔ پڑھے لکھے لوگ بھی تحریری زبان میں گفتگو نہیں کرتے اور عوام کی زبان تو بالکل الگ ہوتی ہے لیکن انگلینڈ کے ہر ایک پڑھے لکھے آدمی سے یہ توقع ضرور کی جاتی ہے کہ وہ تحریری زبان سمجھے اور موقع پڑنے پر اس کا استعمال بھی کرسکے۔ یہی ہم ہندوستان میں بھی چاہتے ہیں۔

مگر آج کیا کیفیت ہے؟ ہمارا ہندی اسکول تلا ہوا ہے کہ غیر ہندی الفاظ کو ہندی میں کسی طرح داخل نہ ہونے دے گا۔ اسے ''منشیہ'' سے محبت ہے مگر آدمی سے قطعی نفرت۔ درخواست مروج عام ہونے کے باوجود اس کے یہاں ممنوع ہے۔ اس کی بجائے وہ ''پرارتھنا پتر'' کا قائل ہے۔ حالاں کہ عوام اس کا مفہوم بالکل نہیں سمجھتے۔ ''استعفیٰ'' کو وہ کسی طرح قبول نہیں کرسکتا۔ اس کے بجائے وہ ''تیاگ پتر'' چاہتا ہے۔ ''ہوائی جہاز'' کتنا ہی عام فہم ہو لیکن اسے ''وایویان'' کی سیر ہی پسند ہے۔ اردو اسکول اس سے بھی زیادہ چھوت چھات کا دلدادہ ہے۔ وہ ''خدا'' کا تو معتقد ہے مگر ''ایشور'' سے منکر، ''قصور'' تو وہ کتنے ہی کرتا ہے مگر ''اپرادھ'' کبھی نہیں کرسکتا۔ ''خدمت'' تو اسے بہت پسند ہے مگر ''سیوا'' ایک آنکھ نہیں بھاتی۔ اس طرح ہم نے اردو ہندی کے دو الگ الگ کیمپ بنا لیے ہیں۔ اردو مقابلتاً ہندی سے کہیں زیادہ سخت گیر واقع ہوئی ہے۔

ہندوستانی اس چار دیواری کو توڑ کر دونوں میں ربط ضبط پیدا کر دینا چاہتی ہے تا کہ دونوں ایک دوسرے کے گھر بے تکلف آجاسکیں۔ محض مہمان کی حیثیت سے نہیں بلکہ گھر کے آدمی کی طرح۔ گارسیاں دتاسی کے الفاظ میں ''اردو اور ہندی کے درمیان کوئی ایسی حد فاصل نہیں کھینچی جاسکتی جہاں ایک کو مخصوص طور پر ہندی اور دوسری کو اردو کہا جاسکے۔ انگریزی زبان کے مختلف رنگ ہیں۔ کہیں لاطینی اور یونانی الفاظ کی کثرت ہوتی ہے تو کہیں اینگلوسیکسن الفاظ کی، مگر ہیں دونوں انگریزی۔'' اسی طرح اردو یا ہندی الفاظ کے اختلاف کے باعث دو مختلف زبانیں نہیں ہوسکتیں۔ جو لوگ ہندوستانی قومیت کا خواب دیکھتے ہیں، جو اس میں معاشرتی اتحاد کو مضبوط کرنا چاہتے ہیں، ان سے ہماری التجا ہے کہ وہ ہندوستانی کی دعوت قبول کریں جو کوئی نئی زبان نہیں ہے بلکہ اردو اور ہندی کی قومی صورت ہے۔

صوبہ متحدہ کے اپر پرائمری سکولوں میں درجہ چہارم تک مشترکہ زبان یعنی ہندوستانی کی ریڈریں

پڑھائی جاتی ہیں۔صرف رسم الخط جدا ہوتا ہے۔زبان میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔صیغہ تعلیم کا منشا یہ ہوگا کہ اس طرح سے طلبا میں بچپن سے ہندوستانی کی بنیاد پڑ جائے گی اور وہ عام ہندی اردو الفاظ سے مانوس ہو جائیں گے۔دوسرا فائدہ یہ تھا کہ ایک ہی مدرس تعلیم دے سکتا تھا۔اس وقت بھی یہی نصاب نافذ ہے۔لیکن ہندی اور اردو کے حامیوں کی جانب سے شکایتیں شروع ہوگئی ہیں کہ مشترکہ زبان کی تعلیم سے طلبا کی ادبی استعداد کچھ نہیں ہونے پاتی اور وہ اپر پرائمری کے بعد بھی معمولی کتابیں تک نہیں سمجھتے۔ چنانچہ اس شکایت کو رفع کرنے کے لیے ان عام ریڈروں کے علاوہ اپر پرائمری درجوں کے لیے ایک ادبی ریڈر بھی مقرر ہوئی۔ ہمارے رسالے اور اخبارات اور کتابیں خالص اردو یا خالص ہندی میں شائع ہوتے ہیں۔اس لیے جب تک اردو لڑکوں کے پاس فارسی اور عربی الفاظ کا اور ہندی لڑکوں کے پاس سنسکرت الفاظ کا کافی ذخیرہ نہ موجود ہو، وہ کوئی اردو یا ہندی کی کتاب نہیں سمجھ سکتے۔اس طرح بچپن ہی سے ہمارے یہاں اردو ہندی کی تفریق شروع ہو جاتی ہے۔کیا اس تفریق کو مٹانے کی کوئی ترکیب نہیں ہے؟

جو لوگ تفریق کے حامی ہیں، ان کے پاس اپنے اپنے دعوے کی دلیلیں موجود ہیں۔مثلاً خالص ہندی کے وکیل کہتے ہیں کہ سنسکرت کی طرف جھکنے سے ہندی زبان ہندوستان کی دوسری صوبہ جاتی زبانوں کے قریب ہو جاتی ہے۔اپنے خیالات کے اظہار کے لیے اسے بنے بنائے الفاظ مل جاتے ہیں۔تحریر میں ادبیت آجاتی ہے، وغیرہ۔علیٰ ہذا اردو کے علم بردار کہتے ہیں کہ فارسی عربی کی طرف جھکنے سے ایشیا کی دوسری زبانیں مثلاً فارسی، عربی اردو کے قریب آجاتی ہیں۔اپنے خیالات کے اظہار کے لیے اسے عربی کا علمی خزانہ معلوم ہو جاتا ہے جس سے زیادہ علمی زبان دوسری نہیں اور طرز انشا میں متانت اور شکوہ پیدا ہو جاتا ہے، وغیرہ۔اس لیے کیوں نہ ان دونوں کو اپنے ڈھنگ پر چلنے دیا جائے اور انھیں باہم ملا کر کیوں دونوں کے راستے میں رکاوٹیں پیدا کی جائیں۔اگر سبھی اس استدلال سے متفق ہو جائیں تو اس کے معنی یہی ہوں گے کہ ہندوستان میں کبھی قومی زبان کا ارتقا نہ ہوگا۔اس لیے ہمیں لازم ہے کہ حتی الامکان اس ذہنیت کو دور کر کے ایسی فضا پیدا کریں جس سے ہم روز بہ روز قومی زبان کے قریب تر پہنچتے جائیں اور ممکن ہے دس بیس سال کے بعد ہمارا خواب حقیقت میں تبدیل ہو جائے۔

ہندوستان کے ہر ایک صوبہ میں مسلمانوں کی کم و بیش تعداد موجود ہے۔صوبہ متحدہ کے علاوہ اور بھی شہروں میں مسلمانوں نے ہر ایک صوبہ کی زبان اختیار کر لی ہے۔بنگال کا مسلمان بنگلہ بولتا اور لکھتا ہے۔ گجرات کا گجراتی، میسور کا کنڑی، مدراس کا تامل، پنجاب کا پنجابی وغیرہ۔ یہاں تک کہ اس نے اپنے اپنے صوبہ کا رسم الخط بھی اختیار کر لیا ہے۔اردو خط اور زبان سے اسے ملی محبت ہو سکتی ہے لیکن روزمرہ کی زندگی میں اسے اردو کی ضرورت بالکل نہیں پڑتی۔اگر دیگر صوبہ جات کے مسلمان ان صوبوں کی زبانیں بے تکلف سیکھ سکتے ہیں اور اسے یہاں تک اپنی بنا سکتے ہیں کہ ہندوؤں اور مسلمانوں کی زبان میں مطلق امتیاز نہیں رہتا تو صوبہ متحدہ اور پنجاب کے مسلمان کیوں ہندی سے اس قدر متنفر ہیں؟ ہمارے صوبے کے دیہاتوں میں رہنے والے مسلمان بالعموم دیہاتیوں کی زبان بولتے ہیں۔ بہت سے مسلمان جو دیہاتوں سے آکر شہروں میں آباد

ہو گئے ہیں، وہ بھی گھروں میں دیہاتی زبان ہی استعمال کرتے ہیں۔ بول چال کی ہندی سمجھنے میں نہ عام مسلمانوں کو کوئی دقت ہوتی ہے، نہ بول چال کی اردو سمجھنے میں عام ہندوؤں کو۔ بول چال کی ہندی اور اردو قریب قریب یکساں ہیں۔ ہندی کے ان الفاظ کی تعداد جو عام کتابوں اور اخباروں میں مروج ہیں اور کبھی کبھی پنڈتوں کی تفسیروں میں بھی آجاتے ہیں، دو ہزار سے زیادہ نہ ہوگی۔علیٰ ہذا فارسی کے عام الفاظ بھی اس سے زیادہ نہ ہوں گے۔اردو کے موجودہ لغات میں دو ہزار ہندی الفاظ کا اضافہ اور ہندی کے لغات میں دو ہزار اردو الفاظ کا اضافہ نہیں کیا جا سکتا اور اس طرح ہم مشترکہ لغت کی تدوین نہیں کر سکتے؟ کیا ہمارے حافظہ پر یہ بار نا قابل برداشت ہوگا؟ ہم انگریزی کے بے شمار الفاظ یاد کر سکتے ہیں۔محض ایک عارضی غرض کی تکمیل کے لیے۔کیا ہم ایک دیرپا مقصد کے لیے تھوڑے سے الفاظ بھی نہیں یاد کر سکتے؟ اردو اور ہندی زبانوں میں ابھی نہ وسعت ہے نہ پختگی۔ان کے الفاظ کی تعداد محدود ہے۔اکثر معمولی مطالب ادا کرنے کے لیے موزوں الفاظ نہیں ملتے، اس اضافہ سے یہ شکایت دور ہو سکتی ہے۔

ہندوستان کی سبھی زبانیں بے واسطہ یا بالواسطہ سنسکرت سے نکلی ہیں (گجراتی، مراٹھی، بنگالی میں تو رسم الخط بھی ہندی سے ملتا جلتا ہے) دکھن کی زبانوں میں بھی رسم الخط کے بالکل جدا ہوتے ہوئے سنسکرت الفاظ کی آمیزش بہت زیادہ ہے۔عربی اور فارسی کے الفاظ سبھی صوبہ جاتی زبانوں میں کچھ نہ کچھ ملتے ہیں لیکن اتنی کثرت سے نہیں جتنی کہ ہندی میں۔اس لیے یہ بالکل درست ہے کہ ایسی ہندی جس میں سنسکرت الفاظ زیادہ ہوں، ہندوستان میں آسانی سے مقبول ہو سکتی ہے۔فارسی اور عربی سے گراں بار اردو کے لیے صوبہ متحدہ اور پنجاب کے شہروں اور قصبوں اور حیدرآباد کے بڑے شہروں کے سوا اور کوئی دائرہ نہیں۔مسلمان تعداد میں ضرور آٹھ کروڑ ہیں لیکن اردو بولنے والے مسلمان اس کے ایک چوتھائی سے زیادہ نہ ہوں گے تو کیا اعلیٰ قومیت کا تقاضا یہ نہیں ہے کہ اردو میں کچھ ضروری ترمیم اور اضافہ کر کے اسے ہندی سے متصل کر لیں اور ہندی میں اسی طرح کے اضافے کر کے اسے اردو سے ملا دیں اور اس مشترکہ زبان کو مستحکم کر دیں جو سارے ہندوستان میں سمجھی اور بولی جائے اور ہمارے مصنفین جو کچھ لکھیں، وہ ایک مخصوص طبقہ کے لیے نہیں بلکہ سارے ہندوستان کے لیے ہو۔سندھی زبان اس قسم کی آمیزش کی بہت اچھی مثال ہے۔سندھی کا رسم الخط بھی عربی ہے، حالاں کہ اس میں ہندی کے سبھی اصوات شامل کر لیے گئے ہیں اور الفاظ بھی سنسکرت، عربی اور فارسی کچھ اس طرح خلط ملط ہو گئے ہیں کہ کہیں بھونڈا پن یا ثقالت کا احساس نہیں ہوتا۔ ہندوستانی کے لیے بھی کچھ اس طرح کی آمیزش کی ضرورت ہے۔

تفریق کے حامیوں کی یہ دلیل بڑی حد تک صحیح ہے کہ مشترکہ زبان میں قصے کہانیاں اور ڈرامے تو لکھے جا سکتے ہیں لیکن علمی مضامین اس زبان میں نہیں ادا کیے جا سکتے۔ وہاں تو مجبوراً مفرس اور معرب اردو اور سنسکرت آمیز ہندی کا استعمال ضروری ہو جائے گا۔علمی مضامین کے ادا کرنے میں سب سے بڑی ضرورت موزوں اصطلاحات کی ہوتی ہے اور اصطلاحات کے لیے ہمیں مجبوراً عربی اور سنسکرت کے لامحدود ذخائر کے سامنے دست سوال پھیلانا ہوگا۔اس وقت ہر ایک صوبہ جاتی زبان علاحدہ، علاحدہ اپنی اپنی اصطلاحیں مرتب

کررہی ہے۔ اردو میں بھی علمی اصطلاحات بنائی گئی ہیں اور ابھی یہ عمل جاری ہے۔ کیا یہ کہیں بہتر نہ ہوگا کہ مختلف صوبہ جاتی انجمنیں مجموعی مشورے اور امداد سے اس اہم کام کو سرانجام دیں۔ اس سے فرداً فرداً جو کاوش اور دماغ ریزی اور وقت صرف کرنا پڑ رہا ہے، اس میں بہت کچھ بچت ہوسکتی ہے۔

ہمارے خیال میں تو بجائے اس کے کہ نئے سرے سے اصطلاحات بنائی جائیں یہ کہیں بہتر ہے کہ انگریزی کی مروجہ اصطلاحیں ضروری ترمیم کے ساتھ لے لی جائیں۔ یہ اصطلاحیں محض انگریزی میں مروج نہیں ہیں بلکہ قریب قریب سبھی ترقی یافتہ زبانوں میں ان سے ملتی جلتی اصطلاحیں پائی جاتی ہیں۔ کہتے ہیں کہ جاپانیوں نے یہی طرزِ عمل اختیار کیا ہے اور مصر میں بھی خفیف ترمیموں کے ساتھ انھیں لے لیا گیا ہے۔ اگر بٹن اور لالٹین اور بائسکل اور دیگر صدہا غیر ملکی الفاظ ہماری زبان میں کھپ سکتے ہیں تو اصطلاحوں کو لینے میں کون سا امر مانع ہوسکتا ہے۔ اگر ہر ایک صوبے نے اپنی اپنی اصطلاحیں علاحدہ بنائیں تو ہندوستان کی کوئی قومی علمی زبان نہ بن سکے گی۔ بنگلہ، مراٹھی، گجراتی، کنڑی وغیرہ زبانیں سنسکرت کی مدد سے اس مشکل کو حل کرسکتی ہیں، اردو بھی عربی اور فارسی کی مدد سے اپنی اصطلاحی ضرورتیں پوری کرسکتی ہے لیکن ایسے الفاظ ہمارے لیے مروجہ انگریزی اصطلاحوں سے بھی زیادہ غیر مانوس ہوں گے۔ آئینِ اکبری نے ہندو فلسفہ اور موسیقی اور عروض کے لیے سنسکرت کی مروجہ اصطلاحوں کو اختیار کر کے اس کی مثال قائم کردی ہے۔ اسلامی فلسفہ اور دینیات اور عروض میں ہم موجودہ عربی اصطلاحوں کو اختیار کرسکتے ہیں۔ جو علوم مغرب سے اپنی اپنی اصطلاحیں لے کر آئے ہیں، انھیں بھی ہم قبول کرلیں تو ہماری تاریخی روایات سے بعید نہ ہوگا۔

یہ کہا جاسکتا ہے کہ مخلوط ہندوستانی اتنی فصیح اور لطیف نہ ہوگی لیکن لطافت اور فصاحت کا معیار ہمیشہ تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ اچکن پر انگریزی ٹوپی کئی سال پہلے بے جوڑ اور مضحکہ خیز معلوم ہوتی تھی، لیکن اب وہ معمولی نظارہ ہے۔ عورت کے لمبے گیسو حسن کا ایک خاص رکن ہیں لیکن اب تراشے ہوئے بال مقبول ہورہے ہیں۔ پھر کسی زبان کی صفت محض اس کی فصاحت نہیں ہے بلکہ مطالب ادا کرنے کی قابلیت ہے۔ لطافت اور فصاحت کی قربانی کر کے بھی اگر ہم اپنی قومی زبان کا دائرہ وسیع کرسکیں تو ہمیں اس میں تامل نہ ہونا چاہیے۔ جب سیاسی دنیا میں فیڈریشن کی بنیاد ڈالی جارہی ہے تو کیوں نہ ہم ادبی دنیا میں ایک فیڈریشن قائم کریں جس میں ہر ایک پروانشل زبان کے نمائندے سال میں ایک بار ایک ہفتہ کے لیے کسی مرکزی مقام پر جمع ہوکر مشکلات کو حل کرسکیں۔ جب ہماری زندگی کے ہر ایک شعبے میں تبدیلیاں ہوتی جارہی ہیں اور اکثر ہماری مرضی کے خلاف تو زبان کے معاملے میں ہم کیوں ایک سو سال قبل کے خیالات اور نظریات پر قائم رہیں؟ اب موقع ہے کہ ایک آل انڈیا ہندوستانی زبان اور ادب کی انجمن قائم کی جائے جس کا کام ہندوستانی زبان کا وہ ارتقا ہو جس سے وہ ہر ایک صوبے میں مقبول ہوسکے۔ اس انجمن کے فرائض اور مقاصد کیا ہوں گے، اس پر یہاں لکھنے کی ضرورت نہیں۔ یہ اس انجمن کا کام ہوگا کہ وہ اپنے مقصد کی تکمیل کے لیے اپنا پروگرام مرتب کرے۔ ہماری تو یہی گزارش ہے کہ اب اس کارِ خیر میں تاخیر کی گنجائش نہیں ہے۔ ●●

(''زمانہ''، اپریل ۱۹۳۵)

''اثبات'' کے اس نقش اول کو اپنے قارئین کے سامنے پیش کرتے ہوئے ہم بہت سی باتیں کہنا چاہتے تھے جو طوالت اور تنگی صفحات کے سبب کہہ نہ سکے۔ پھر یوں ہوا کہ ہماری نظر سہ ماہی ''بادبان'' (کراچی) کے شمارہ نمبر ۹ پہ پڑی جس میں اس کے مدیر اعزازی ناصر بغدادی کا اداریہ ہمارے خیالات کی نمائندگی کرتا ہوا نظر آیا۔ ہم نے بہتر یہی سمجھا کہ اپنی زبان سے کچھ نہ کہتے ہوئے ہم اس تحریر کو من و عن پیش کر دیں۔ اگرچہ یہ تحریر بھی کچھ غیر متعلقہ باتوں کے سبب طوالت کا شکار ہوگئی، لیکن بہرحال اس کا بیشتر حصہ توجہ طلب ہے اور دعوت غور و فکر دیتا ہے۔ ہم اس تحریر کی تلخیص شکریے کے ساتھ شامل اشاعت کر رہے ہیں تاکہ کچھ تو دل کا غبار نکلے۔ قارئین کے ردعمل کا ہمیں شدت سے انتظار رہے گا۔

ا۔ن۔

نوک نیزہ پہ حرف حق

ناصر بغدادی

یہ ایک المیہ ہے اردو ادب کی تاریخ کے ہر عہد میں چند ادبی جرائد کے مدیران کرام کا رویہ ادبی اقدار کے علی الرغم رہا ہے۔ ہمارے عہد کو بھی استثنائی حیثیت حاصل نہیں ہے۔ بعض رسالوں کی ورق گردانی سے محسوس ہوتا ہے جیسے ان کے مدیروں کو ادب کے ہر طالب علم سے شکایت ہے۔ کوئی اس بات کا شاکی ہے کہ اس کے قارئین اور قلمی معاونین کو مدیر عالی مرتبت کی معاشی مشکلات سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ وہ تو ''وسیع القلبی'' کا مظاہرہ کر کے قلم کاروں کی تخلیقات اور رشحات قلم کو رسالے میں جگہ دے رہا ہے مگر تخلیق کاروں کی کج روی کا یہ عالم ہے کہ وہ رسالہ خریدنے کی بجائے اعزازی کاپیوں پر اصرار کر رہے ہیں۔ اگر ڈاک کے اخراجات، کاغذ کی قیمت، کمپوزنگ اور طباعت کی شرح میں اضافہ ہو جاتا ہے تو جناب مدیر پھر آپ سے ناراض، کھنچے کھنچے سے نظر آنے لگتے ہیں۔ اس کے برخلاف اردو ادب کی تازہ بستیوں کے بعض تازہ واردان ادب کی غیر تخلیقی ''تخلیقات'' کو چھاپتے ہوئے انھیں مالی و مادی منفعت کا احساس ہوتا ہے کیوں کہ پھسپھسی، بے جان تحریروں کے ساتھ ڈالر و درہم بھی تواتر سے موصول ہوتے ہیں، کسی اور موقع پر کسی اور مدیر کو یہ شکایت ہوتی ہے کہ ان کا رسالہ تو ادب کی خدمت گزاری کے لیے وقف ہو چکا ہے لیکن قارئین ادب اور تخلیقیت کے ذمہ دار عناصر ''دامے درمے'' کے ساتھ ان کی خاطر خواہ خدمت نہیں کر رہے ہیں۔

اگر کوئی صاحب ادبی جریدہ نکالتے ہیں تو بلاشبہ یہ ایک قابل ستائش عمل ہے لیکن اس کام کے لیے عمیق بیک گراؤنڈ اور ہمہ گیر تخلیقی بصیرت درکار ہے۔ یہ بھی ضروری ہے کہ مدیر موصوف کی نیت میں کوئی گڑبڑ نہ ہو ورنہ ان کا رسالہ ادب کی صالح اقدار کی توسیع کے سلسلے میں ایک کلیدی کردار ادا نہیں کر سکتا۔ یہ ایک کھلی حقیقت ہے کہ اردو ادب کے گاڈ فادرز اور ان کے حوارین نئے جریدے کے بو سونگھتے ہی منضبط منصوبہ بندی کے تحت اس کے مدیر کو اپنے گروپ میں شامل کرنے کی کوشش کرتے ہیں یا موقع ملتے ہی جریدے کو بہ تمام و کمال اپنی تحویل میں لے کر اسے اپنی پبلسٹی کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ یہ ایک خطرناک رجحان ہے، اور اسی کے باعث اردو ادب میں اقربا پروری اور گروپ بندی کی لعنت کو فروغ حاصل ہوا ہے۔ عموماً وہ موقع پرست ان ادبی فریب کاریوں کے تار عنکبوت میں الجھ کر رہ جاتے ہیں جو اپنے رسالے کے

ذریعہ مادی یافت اور جھوٹی شہرت کو بٹورنے کے چکر میں ہوتے ہیں۔ایک اور بدعت یہ ہے کہ بعض حضرات اشتہاروں کی بیساکھی کے سہارے اپنے رسالے کو جاری رکھنا چاہتے ہیں،اور ساتھ ہی اسفل دنیا کی چکاچوند کرنے والی چیزوں کو اپنے اندرون میں سمیٹ لینے کے متمنی ہوتے ہیں۔اگر چہ یہ ایک غیر صحیح بات نہیں ہے کہ اردو جرائد کے بہت سے مدیروں نے ادبی شعبدہ بازی اور منفی ہتھکنڈوں سے دنیائے ادب کی بجائے خود اپنی خدمت کی ہے،اور یہ سلسلہ آج بھی جاری وساری ہے لیکن پایان کار جب ان کی ''ادبی فتوحات'' کی قلعی کھل جاتی ہے تو وقت اپنی ہی غلام گردشوں میں ان کی خباثتوں اور پامال رویوں کو واشگاف کرتا ہے۔

ایک اور اہم بات یہ ہے کہ کسی خاصی ادبی منشور،موقف یا پلیٹ فارم کے بغیر کسی بھی زبان کا رسالہ نکالنے سے ادب کبھی متمع نہیں ہوسکتا۔ایسا اقدام تخلیقیت کے فروغ کی بجائے تعمیم سازی اور تعمیم زدگی کی ترویج ہی پر منتج ہوسکتا ہے۔ایک ادبی جریدے کی یہ تعریف نہیں کہ اس کے مندرجات میں چند افسانوں، چند مضامین، کچھ تراجم اور شاعری کے گوشے میں شعرائے کرام کی بھیڑ کے علاوہ کچھ رطب ویابس قسم کی چیزیں جمع کردی جائیں۔اگر تھوڑی دیر کے لیے اس عمومی ''تعریف'' کو درست تسلیم کرلیا جائے تو ہندوپاک کے بیشتر ادبی جرائد اپنے نام کے سوا الگ سے اپنی کوئی ادبی پہچان نہیں رکھتے۔راقم کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ کسی ادبی جریدے میں افسانوں، مقالوں اور شاعری کو جگہ نہ دی جائے۔ظاہر ہے کہ کوئی بھی ذی ہوش ایسی بات کہنا تو دور کی بات،سوچ بھی نہیں سکتا کہ ان موضوعات کے حوالے سے جو تحریریں خلق ہوتی ہیں ان کی شمولیت سے ہی ایک جریدہ ادبی جریدے کی شکل میں سامنے آتا ہے۔کہنے کا مقصد محض یہ ہے کہ ان سب کے علاوہ رسالے میں کسی ایسی ''بات'' کا ہونا ناگزیر ہے جو اختلاف رائے یا اتفاق رائے سے الگ، ایک ادبی جریدے کو دوسرے ادبی جریدے سے ممیّز کرتی ہے۔ممکن ہو کہ جریدے کے اس اختصاصی جوہر یا موقف سے ادب کے بیشتر متعلقین متفق نہ ہوں۔مگر رسالے کا یہی منفرد ادبی رویہ دیگر رسائل کی بھیڑ میں اسے ایک نمایاں مقام عطا کرتا ہے اور جو بالآخر رسالے کا تشخص تسلیم کرلیا جاتا ہے۔اگر بالفرض ایسی کوئی خصوصیت یا وصف کسی رسالے کی قسمت میں نہیں تو راقم کے خیال میں اس رسالے کو مزید جاری رکھنے کا کوئی جواز نہیں،اور اس کی مزید اشاعت کو ہم تخلیقی رائگانی پر ہی محمول کریں گے۔

اردو زبان کے ادبی جرائد کی تاریخ پر ایک نظر ڈالنے سے معلوم ہوگا کہ ہمارے ہاں اچھے اور برے رسائل ہمیشہ نکلتے رہے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ اچھے رسالوں کو انگلیوں پر گنا جاسکتا ہے جبکہ برے جرائد کی کبھی کمی نہیں رہی ہے۔اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ بعض رسائل کے مدیروں نے اپنی گہری بصیرت، بالغ النظری، بالیدہ تنقیدی شعور اور مدیرانہ صلاحیتوں کے بہ حد کمال بروئے کار لاتے ہوئے اردو ادب کی ترویج وتوسیع اور رجحان سازی کے سلسلے میں وہ بے عدیل کردار ادا کیا کہ ان کی خدمات کو کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ یہ وہ لوگ ہیں (تھے) جن کی شخصیت کا خمیر تخلیقیت، تخیل کی ثروت مندی اور ادبی دیانت داری کے امتزاج سے اٹھا تھا۔یقیناً ان کی آواز کو دبایا نہیں جاسکتا اور ہمیشہ لازمانیت کے ایوانوں میں بازگشت پیدا کرتی رہیں گی۔ان کی قربانیوں کو ہم آج بھی یاد رکھتے ہیں اور انھیں وہ زندگی مل چکی ہے جس کے

قریب سے گزرتے ہوئے گردش دوراں کا ہر چکر احتراماً اپنا سر جھکا لیتا ہے۔لیکن بدقسمتی سے بہت سے ایسے بھی (گزرے) ہیں جنھوں نے اردو ادب میں منفی کردار ادا کیا،اور خوب وزشت کو پرکھنے کی بجائے سودے بازی، ہیر پھیر، گروپ بندی اور منافقانہ سرگرمیوں میں ملوث ہوکر اپنی روح کو شیطان کے حوالے کردیا۔اصلاً ایسے مدیروں کا معاملہ ادب نہیں تھا۔ یہ کاروباری ذہنیت رکھنے والے لوگ تھے اور ادب کو بھی کاروبار سے زیادہ نہیں سمجھتے تھے۔ چونکہ ان کی ذات کے اجزائے ترکیبی میں ابن الوقتی، ہوس زر اور زمانہ سازی جیسے عناصر شامل تھے،اس لیے ان کے جریدے نے منافقت کا ایسا حصار تیار کیا کہ جس میں وہ ساری زندگی خود کو محفوظ و مامون سمجھتے رہے۔ہم کوشش کریں گے کہ آگے ان ہر دو قسم کے چنیدہ مدیروں کے رویوں کا ایسا تجزیہ پیش کریں جو حق گوئی اور معروضیت کو اجاگر کرسکے۔

اگر یہ کہا جائے کہ اردو زبان میں ادبی جریدہ نکالنے والا ہر شخص اس زبان کی خاطر بڑی سے بڑی قربانی دے سکتا ہے تو یہ ایک گمراہ کن مفروضہ ہوگا۔ یہ ایک طے شدہ حقیقت ہے کہ بیشتر ادبی جرائد کی اشاعت کے پس پردہ وہ ادبی محرکات کارفرما نہیں ہوتے۔راقم کسی خاص عہد کی بات نہیں کررہا کہ اس قسم کی صورت حال تو ہر دور میں پیدا ہوتی رہی ہے۔ایوب خان کے دور آمریت میں جب حکومت اردو کو رومن رسم الخط اختیار کرنے پر زور دے رہی تھی تو بابائے اردو، مولانا صلاح الدین احمد اور دیگر محبان اردو نے بہ آواز بلند اس اردو دشمن تحریک کی مخالفت کی تھی۔مولانا نے تو یہاں تک کہہ دیا تھا کہ ''رومن رسم الخط اختیار کرنا خودکشی کے مترادف ہے، اور ہم جیتے جی یہ خودکشی نہیں ہونے دیں گے''۔ایسے وقت میں جب کہ سارا ملک لسانی بحران کے آتش فشانی دہانے پر پہنچ چکا تھا تو چند ادبی جرائد کے کپٹ باز مدیروں نے ''خطیر نذرانے'' کے عوض حکومت کی حمایت میں بیانات جاری کیے تھے۔اس سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ہر دور میں چند ادبی جرائد ایسے ضرور ہوتے ہیں جن کے مدیروں کی زبان وادب کی ترویج وارتقا سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ کچھ تو نام و نمود اور خودستائی وخودنمائی کی تسکین کی خاطر اس کوچے میں نظر بازی کرتے ہوئے پہنچ جاتے ہیں تو کچھ کے لیے رسالہ نکالنا شہرت ودولت کے حصول کا ایک لاجواب ثابت ہوتا ہے۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ آج اردو ادب پیغمبری وقت کے حصار میں مقید ہے۔اس صورت حال میں مولانا صلاح الدین احمد جیسا اردو سے محبت کرنے والا کوئی ادیب/مدیر کہاں جو ''ادبی دنیا'' جیسا تاریخ ساز جریدہ نکال کر بے غرضی سے اردو زبان وادب کی خدمت کرسکے۔اردو زبان مولانا کی پہلی اور آخری محبت تھی جسے وہ ساری زندگی بے لوث صداقت، ایثار اور وقار کے ساتھ نبھاتے رہے۔ یہ کہنا بے جانہ ہوگا کہ اردو زبان وادب ان کا اوڑھنا بچھونا تھے۔انھوں نے ''ادبی دنیا'' کے حوالے سے بلند پایہ ادب کی اشاعت کے سلسلے میں جس اجتہاد، جس جہاد کا آغاز کیا تھا، وہ آج کے ہر ادبی جریدے کے مدیر کے لیے مشعل راہ کا کام کرسکتا ہے۔ چونکہ وہ مصلحتوں کے آدمی نہیں تھے اس لیے زندگی بھر ادب میں گھاٹے کا سودا کرتے رہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو ادب کی ترویج وارتقا، اور اسے بین الاقوامی معیارات کے قریب

لانے میں ادبی جرائد ایک کلیدی کردار ادا کر سکتے ہیں۔ یہ سچ ہے کہ ماضی کے چند ادبی جرائد نے اردو زبان و ادب کو ادبی ثروت مندی اور تخلیقی کیمیا گری سے فیض یاب کرتے ہوئے ہمیشہ کلیشے کی سطحیت کو مسترد کیا تھا لیکن یہ ضروری نہیں کہ کسی زبان میں بہت سارے ادبی جرائد نکلنے سے اس زبان کا ادب تخئیل اور تخلیقیت کی بوقلمونی سے مالا مال ہوسکتا ہے۔ جس طرح بڑی سے بڑی فوج بھی عظیم سپہ سالار کے بغیر جنگ نہیں جیت سکتی، اسی طرح ہمہ گیر بصیرت رکھنے والے مدیر کے بغیر کوئی رسالہ ادب کی نمو پزیری اور فروغ کے لیے کچھ نہیں کرسکتا۔ یوں تو ہر دور میں بہت سارے ادبی جرائد نکلتے رہے ہیں، لیکن رجحان سازی اور مثبت ادبی موقف کے حوالے سے جن رسائل نے کوئی قابل ذکر کارنامہ انجام دیا ہے، ان کی تعداد آٹے میں نمک سے زیادہ نہیں۔ یہ بھی ایک المیہ ہے کہ کچھ نے ستائش گری اور مال و دولت بٹورنے کے چکر میں اپنے رسالوں کو بازار حسن کے دلالوں کی طرح استعمال کیا تھا۔ اگر چہ ایسے مدیران سودے بازی، ہیرا پھیری اور خوشامد پسندی میں ملوث ہوکر مادی منفعت میں کسی سے پیچھے نہیں رہے لیکن آج سب جانتے ہیں کہ ان کے جرائد نے کوئی طرّم خانی ادب پیش نہیں کیا تھا۔ اس کے برعکس ایک مولانا صلاح الدین احمد کا ''ادبی دنیا'' جس کا نام آج بھی احترام سے لیا جاتا ہے۔ مولانا نے فیلڈ مارشل ایوب خان جیسے آمر وقت کے سامنے بھی حق گوئی اور بیبا کی کا مظاہرہ کیا تھا۔ ان کے جریدے نے مالی مشکلات کے باوجود کسی کے سامنے ہاتھ نہیں پھیلایا اور اردو ادب کے دامن کو معیاری ادب کے خیرہ کن جواہر سے بھر دیا۔ سب جانتے ہیں کہ ''ادبی دنیا'' اور کتابوں کی طباعت واشاعت سے مولانا کا مقصد منافع نہیں تھا۔ ادبی دنیا نقصان پر اور کتابیں لاگت پر فروخت ہوتی تھیں اور لاگت بھی ایسی جس پر تمام ناشران کتاب حیران تھے۔ اور پھر ایسے حالات میں ''ادبی دنیا'' کے قلمی معاونین کو معاوضہ بھی دیا جاتا تھا۔ اس کے برعکس کراچی کے ایک ادبی جریدے کے مرحوم مدیر کا ''ادبی'' طرز عمل ملاحظہ ہو۔ ان صاحب نے منٹو اور مجاز کی موت کے فوری بعد ضخیم نمبر نکال کر ادب کے نام پر خوب کمائی کی تھی۔ انھیں یہ تو یاد رہا کہ منٹو کی موت پر خاص نمبر نکال کر انھوں نے اردو ادب کی خدمت کی تھی لیکن یہ یاد نہیں رہا کہ ہزاروں روپے منافع حاصل کرنے کے باوجود انھوں نے منٹو کی بیوہ اور اس کی تین معصوم بیٹیوں کی معاشی بدحالی کی بابت سب کچھ جانتے ہوئے مالی معاونت نہیں کی تھی۔ جب مشہور لکھنے والوں نے مرنے میں تاخیر سے کام لیا تو انھوں نے تقریباً ہر زندہ شہرت یافتہ ادیب اور شاعر پر نمبر نکال کر اپنے اطراف دولت کا انبار لگا دیا۔ راقم کو ان کے ایسے نمبر نکالنے پر کوئی اعتراض نہیں ہے لیکن یہ ایک المیہ ہے کہ انھوں نے کسی معروف، رجحان ساز مفلس ادیب کی زندگی میں اس پر نمبر نکالنے کی بابت کبھی سوچنے کی بھی زحمت گوارا نہیں کی تھی۔ ساری زندگی خود کو ترقی پسند کہلواتے رہے لیکن جب رائٹرز گلڈ کی طرف سے مادی یافت کی یقین دہانی کرائی گئی تو فوراً حفیظ جالندھری پر ایک ضخیم نمبر کی اشاعت کا اہتمام کر دیا گیا۔ ہم حفیظ جالندھری پر اشاعت خاص کے ہرگز مخالف نہیں، لیکن یہ کس قسم کا دبی کمٹ منٹ ہے کہ ہر کام کو مالی منفعت سے مشروط کرنے کے بعد ہی اس کو شروع کیا جائے۔ اگر انھوں نے رائٹرز گلڈ کی طرف سے ایک خطیر رقم وصول کیے بغیر حفیظ جالندھری نمبر نکالا ہوتا تو یقیناً ان کے بے غرض ادبی خدمت کے جذبے کو سراہنے میں کسی بخل سے کام

نہیں لینا چاہیے تھا۔

پچھلے چند برسوں سے ادبی دنیا میں ایک جدید ادبی برانڈ کے مدیر حضرات اپنی شعبدہ بازی کا مظاہرہ کررہے ہیں۔ ان کی سرگرمیاں ادبی سے زیادہ کاروباری نوعیت کی ہیں۔ اصلاً انھیں اردو کی بعض تازہ بستیوں میں بیٹھے ہوئے چند دولت مند، اوسط درجے کے شاعر بڑی فن کاری سے استعمال کررہے ہیں۔ چونکہ ان لوگوں کو شہرت کا ہوکا ہے اور ان کے دولت بھی بے اندازہ ہے، اس لیے انھوں نے ادب میں نام کمانے کی خاطر چند لالچی مدیروں کو خرید لیا ہے۔ اب یہ مدیر حضرات اپنے جرائد کے پلیٹ فارم سے ان کے نام اور فرضی کارناموں کی تشہیر میں دن رات مصروف ہیں۔ ان پر گوشے اور ضخیم نمبر نکلنا شروع ہو گئے ہیں۔ ان کی تعریف وتوصیف اور ان کے ''فکری نظام'' پر بے حساب پھسپھسے مضامین لکھ کر یا لکھوا کر کتابی شکل میں شائع کیا جارہا ہے۔ ان میں سے کچھ تو اپنی بے بصری کے باوجود اس قدر انا پرست واقع ہوتے ہیں کہ اپنے آگے غالب اور اقبال کو بھی خاطر میں نہیں لاتے۔ کاش ان مورکھوں کو معلوم ہوتا کہ مال و زر کی بنیاد پر اگر کوئی حقیقی تخلیق کار بن سکتا تو ادب میں شہرت حاصل کرنے کی خواہش رکھنے والے ہر کروڑ پتی شخص کے لیے دولت کے بل بوتے پر رجحان ساز ادیب یا شاعر بن جانا زیادہ مشکل نہیں ہوتا۔

اب وقت آ گیا ہے ادب کے جینوین حلقے اپنے خاموشی توڑ کر ان مذموم رویوں کی کھل کر مذمت کریں تا کہ ہر جعلی لکھنے والا ادب کے آئینے میں اپنی کریہہ النظری کا تماشہ دیکھ سکے۔ جب تک اردو زبان کی معتبر ادبی شخصیات اور موقر ادبی جرائد متحد ہوکر ایک پلیٹ فارم سے ان منفی ادبی سرگرمیوں کی بیخ کنی کے سلسلے میں موثر جوابی کاروائی شروع نہیں کریں گے، اردو کے جعل ساز ادبی جرائد اپنے گرو گھنٹالوں سے بڑی بڑی رقوم لے کر انھیں عظیم، رجحان ساز ادیب یا شاعر کی حیثیت سے متعارف کراتے رہیں گے۔ جب تک طوفان بدتمیزی کا یہ سلسلہ ختم نہیں ہوگا، سارا اردو ادب جعل ساز عناصر کے ہاتھوں یرغمال بنا رہے گا۔ ایسی صورت حال میں عظیم ادب تو کجا، تعصّبات سے مبرا صحت مند ادب کا پیدا ہونا ہی مشکل ہے۔ جب حالات اس نہج پر ہوں گے تو پہلے کی طرح آئندہ بھی مبہم جو رسائل کے بعض طالع آزما مدیر حضرات نئے ادبی رجحانات سے متعارف کرنے کے بہانے اردو زبان و ادب کو نقصان پہنچانے میں کسی تکلف کا مظاہرہ نہیں کریں گے۔ ♦

سہ ماہی ''اثبات'' کے کچھ اہم حصوں کا
آپ بہت جلد Online مشاہدہ بھی کرسکیں گے۔
www.esbaat.com

"خوبصورتی کو اپنے اندر تلاش کرو، یہ تمہیں اور کہیں نہیں ملے گی۔"

ایمرسن

اثبات

کے لیے نیک خواہشات کے ساتھ

شہاب الہٰ آبادی
(نغمہ نگار)
میرا روڈ، ممبئی

اثبات

کے لیے نیک خواہشات کے ساتھ

ایڈوکیٹ یٰسین مومن
بھیونڈی (تھانے)

اثبات

کے لیے نیک خواہشات کے ساتھ

محمد ارشد

جاجموٴ، کانپور